

HALL Stuart, "The spectacle of the 'other'" in Stuart HALL (Ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, SAGE Publications Ltd., 1997/2003, pp. 223–290. Traducción original de Carmelo Arias Pérez, revisión y edición, Libertad Borda y Federico Álvarez Gandolfi.

EL ESPECTÁCULO DEL "OTRO"

Stuart Hall

1. INTRODUCCIÓN

¿Cómo representamos personas y lugares que son significativamente diferentes a nosotros? ¿Por qué la diferencia es un tema tan apremiante, un área tan discutida de la representación? ¿Cuál es la fascinación secreta de la otredad y por qué la representación popular es atraída hacia ella? ¿Cuáles son las formas típicas y las prácticas de representación que se utilizan para representar la "diferencia" en la cultura popular actual y de dónde vinieron estas formas y estereotipos populares? Estas son algunas de las preguntas acerca de la representación que nos proponemos plantear en este capítulo. Pondremos especial atención en las prácticas de representación que llamamos "estereotipantes". Al final, esperamos que ustedes entiendan mejor cómo lo que llamamos "el espectáculo del 'Otro'" funciona y que puedan aplicar las ideas discutidas y las clases de análisis llevadas a cabo aquí a la masa de materiales relacionados en la cultura popular contemporánea: por ejemplo, la publicidad que utiliza modelos negros, informes de periódicos acerca de la inmigración, ataques raciales o delito urbano, y películas y revistas que se involucran con la "raza" y etnicidad como temas significativos.

El tema de la "diferencia de representación" se retoma directamente del capítulo anterior, en que Henrietta Lidchi mira la forma en que se otorga significado a "otras culturas" por medio de los discursos y prácticas de exhibición en museos etnográficos de "Occidente". El capítulo 3 se enfocó sobre lo "poético" y la "política" de la exhibición –tanto en la forma en que se hace que otras culturas signifiquen a través de los discursos de exhibición (poética) como en la forma en que las relaciones de poder (política) inscriben estas prácticas– en especial aquellas que prevalecen entre las personas que son representadas y las culturas e instituciones que construyen la representación. Muchas de las mismas preocupaciones se presentan otra vez en este capítulo. Sin embargo, aquí, la diferencia *racial* y *étnica* está en el primer plano. Se debe tener en cuenta, sin embargo, que lo que se dice acerca de la diferencia racial puede igualmente aplicarse en muchas instancias a otras dimensiones de diferencia, tales como género, sexualidad, clase y discapacidad.

Nuestro enfoque aquí es la variedad de imágenes que se exhiben en la cultura popular y en los medios masivos. Algunas son imágenes comerciales de publicidad e ilustraciones de revistas que utilizan estereotipos raciales del periodo de la esclavitud o del imperialismo popular de la última mitad del siglo XIX. Sin embargo, el Capítulo 4 trae el relato al presente. En verdad, empieza con imágenes del mundo competitivo del atletismo moderno. La pregunta que propone esta comparación a través del tiempo es: ¿han cambiado los repertorios de representación alrededor de la "diferencia" y la "otredad" o existen rastros anteriores que permanecen intactos en la sociedad contemporánea?

El capítulo indaga las teorías acerca de práctica representacional conocida como "estereotipación". Sin embargo, la discusión teórica está enhebrada a través de ejemplos más que introducida como resultado de su propia consideración. El capítulo termina considerando un número de diferentes estrategias diseñadas para intervenir en el campo de la representación, para disputar imágenes "negativas" y transformar prácticas representacionales alrededor de "raza" en una dirección más "positiva". Plantea la cuestión de si puede haber "política de representación" efectiva.

Una vez más, entonces, la representación *visual* aparece en primer plano. El capítulo sostiene el tema principal continuando nuestra exploración de la *representación* como un concepto y una práctica: el “momento” clave primario en el circuito cultural. Nuestro objetivo es profundizar nuestra comprensión de lo que es la representación y de cómo funciona. La representación es un asunto complejo y, en especial cuando se trata de la “diferencia”, compromete sentimientos, actitudes y emociones, y estabiliza los miedos y ansiedades en el espectador a niveles más profundos que lo que podemos explicar de una manera sencilla, de sentido común. Es por eso que necesitamos teorías, para profundizar nuestro análisis. El capítulo se apoya, entonces sobre lo que ya hemos aprendido acerca de la representación como una práctica significativa y continúa desarrollando conceptos críticos para explicar sus funcionamientos.

1.1 ¿Héroes o villanos?

Mire primero la figura 4.1 Es una foto de la final de los 100 metros en las Olimpiadas de 1988, que apareció en la portada del número especial sobre Olimpiadas de la revista en color del *Sunday Times* (9 de octubre de 1988). Muestra al corredor canadiense negro Ben Johnson ganando, en tiempo récord, contra Carl Lewis y Linford Christie: cinco atletas excepcionales en acción, en la cima de sus proezas físicas. Todos hombres y –tal vez, ahora usted, notará en forma consciente por primera vez– todos negros.

ACTIVIDAD 1

¿Cómo “lee” usted la foto?: ¿qué está diciendo? En términos de Barthes, ¿cuál es su “mito”, su mensaje subyacente? Un mensaje posible se relaciona con su identidad racial. Estos atletas provienen todos de un grupo racial definido, a menudo discriminado precisamente por su “raza” y color. Estamos acostumbrados a ver descritos en las noticias a los que pertenecen a este grupo como las “víctimas” o como los “perdedores” en términos de logros. Sin embargo, véanlos allí, ganando. En términos de la diferencia –entonces–, un mensaje positivo: un momento triunfante, causa de celebración. ¿Por qué, entonces, la leyenda dice “héroes y villanos”? ¿Quién cree usted que es el villano, quién es el héroe?

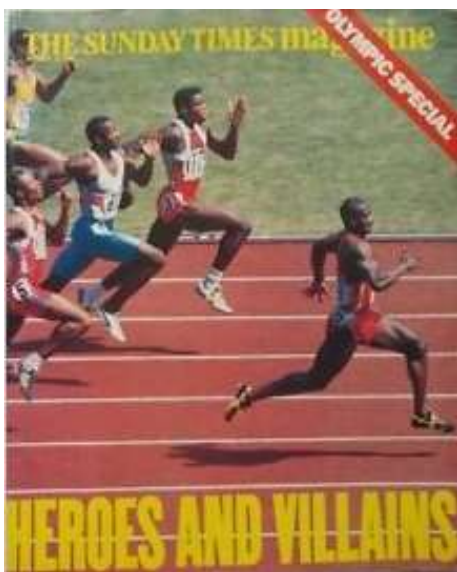


FIGURA 4.1. “Héroes y villanos”, tapa de *The Sunday Times Magazine*, 9 de octubre de 1988.

Aun si usted no sigue de cerca el atletismo, la respuesta no es difícil de descubrir. Si bien de manera ostensible es acerca de las Olimpiadas, la foto es, de hecho, un avance publicitario para la historia principal de la revista acerca de la amenaza creciente del consumo de drogas en el atletismo internacional, lo que se conoce como “Las Olimpiadas químicas”. Ben Johnson, usted puede recordar, fue hallado consumiendo drogas para mejorar su actuación. Fue descalificado, la medalla de oro fue otorgada a Carl Lewis y se expulsó a Johnson del atletismo mundial, caído en desgracia. La historia sugiere que *todos* los atletas –blancos o negros– son potencialmente “héroes” o “villanos”. Pero en esta imagen, Ben Johnson personifica esta separación de una forma particular. Él es *tanto* “héroe” *como* “villano”. Él encapsula en un cuerpo negro las alternativas extremas de heroísmo y villanía en el atletismo mundial.

Hay varios puntos que señalar acerca de la forma en que la representación de la “raza” y la “otredad” está funcionando en esta foto. Primero, si usted vuelve a los Capítulos 1 y 3, recordará el trabajo de Barthes sobre la idea de “mito”. Esta foto, también, funciona en el nivel de “mito”. Hay un nivel de significado denotativo, literal: ésta es, en efecto, una foto de la final de los 100 metros y la figura en el frente es Ben Johnson. Luego está el significado más connotativo o temático: el relato sobre las drogas. Y dentro de éste, está el subtema de la “raza” y la “diferencia”. Ya esto nos dice algo importante sobre cómo funciona el “mito”. La imagen es muy poderosa, como son a menudo las imágenes visuales. Pero ese *significado* es altamente ambiguo. Puede tener más de un sentido. Si usted no conociera el contexto, podría estar tentado de leer esto como un momento de triunfo sin reservas. Y usted no estaría “equivocado” puesto que esto también es un significado perfectamente aceptable que se puede derivar de la imagen. Pero como lo sugiere la leyenda, *no* se produce aquí como una imagen de “triunfo sin reservas”. Entonces, la misma foto puede llevar varios significados bastante diferentes, a veces diametralmente opuestos. Puede ser una foto de desgracia y de triunfo o de ambos. Hay muchos significados potenciales, podríamos decir, dentro de la foto. Pero no hay ningún significado verdadero. El significado “flota”. No puede fijarse de manera definitiva. Sin embargo, el tratar de “fijarlo” es el trabajo de la práctica representacional, que interviene en los muchos significados potenciales de una imagen en un intento de privilegiar una.

Entonces, más que un significado “equivocado” o “correcto”, necesitamos preguntar: “¿cuál de los significados en esta imagen intenta privilegiar la revista?” ¿Cuál es el significado preferido? Ben Johnson es el elemento clave aquí porque es a la vez un atleta admirable, que gana y rompe marcas, y el atleta que fue desgraciado en público como resultado de su consumo de drogas. Entonces, como resultado, el significado preferido es *tanto* “heroísmo” *como* “villanía”. Quiere decir algo paradójico: “en el momento del triunfo también hay villanía y derrota moral”. En parte, sabemos que este es el significado preferido que la revista quiere que transmita la foto porque este es el significado que se trae a primer plano con el epígrafe: HÉROES Y VILLANOS. Roland Barthes (1977) argumenta que, con frecuencia, es el epígrafe el que selecciona uno de los tantos posibles significados a partir de la imagen, y lo *ancla* con palabras. El “significado” de la foto, entonces, no reside de manera exclusiva en la imagen sino en la conjunción de imagen y texto. Se requieren dos discursos –el discurso del lenguaje escrito y el discurso de la fotografía– para producir y “fijar” el significado (ver Hall, 1972).

Como hemos sugerido, esta foto también puede “leerse” connotativamente en términos de lo que tiene para “decir” acerca de la “raza”. Aquí, el mensaje podría ser: se muestra a personas negras siendo buenos en algo, ¡ganando, *por fin*! Pero, a la luz del “significado preferido”, ¿no ha cambiado también el mensaje sobre la “raza” y la “otredad”? ¿No es más bien algo así como: “aun cuando se muestra a la gente negra en la cima de sus logros, a menudo no pueden concretarlos hasta el final”? Esto de tener las cosas por ambos extremos es importante porque, como yo espero

demostrarles, las personas que son significativamente diferentes, de cualquier forma que sea, de la mayoría –“ellos” en lugar de “nosotros”– están con frecuencia expuestos a estas formas *binarias* de representación. Parecen estar representadas a través de extremos binarios, opuestos y polarizados: buenos/malos, civilizados/primitivos, feos/excesivamente atractivos, repelentes (por diferentes) y fascinantes (por extraños y exóticos. Y a menudo se les exige que sean *ambas cosas al mismo tiempo*. Regresaremos a estas figuras divididas o “tropos” de representación en un momento.

Pero primero, miremos otra foto similar, esta vez de otra final de cien metros en la que se rompió un récord. Linford Christie, que luego fue capitán del equipo olímpico británico, en el clímax de su carrera, acaba de ganar la carrera de su vida. La foto captura su emoción en el momento de su vuelta de honor. Está sosteniendo la bandera de Gran Bretaña. A la luz de la discusión anterior, ¿cómo “lee” usted esta foto (Fig. 4.2)? ¿Qué está “diciendo” sobre la “raza” y la identidad cultural?

ACTIVIDAD 2

¿Cuál de los siguientes enunciados, en su opinión, se acerca más a la expresión del “mensaje” de la imagen?

- a) ¡Este es el momento más grande de mi vida! Un triunfo para mí, Linford Christie’.
- b) Este es el momento de triunfo para mí y una celebración para la gente negra en todas partes.
- c) Este es un momento de triunfo y celebración para el equipo olímpico británico y para la gente británica.
- d) Este es el momento de triunfo y celebración para la gente negra y para el equipo olímpico británico. Demuestra que se puede ser “negro” y “británico”.



FIGURA 4.2. Linford Christie con la bandera del Reino Unido luego de haber ganado la medalla olímpica de oro por los 100 metros masculinos, Barcelona 1992.

No hay, como es obvio, una respuesta “equivocada” o “correcta” para la pregunta. La imagen conlleva muchos significados, todos igualmente plausibles. Lo que es importante es el hecho de que esta imagen muestra un evento (denotación) y porta un “mensaje” o significado (connotación). Barthes lo llamaría un “metamensaje” – o *mito*– acerca de la “raza”, el color y la “otredad”. No podemos evitar leer imágenes de esta clase como reveladoras de algo no solamente sobre las personas o la ocasión sino acerca de su “otredad”, su “diferencia”. *Se ha marcado “la diferencia”*. La manera

en que se interpreta es entonces una preocupación constante y recurrente en la representación de aquellos que son diferentes racial y étnicamente de la mayoría de la población. La diferencia significa. ("Habla").

En una entrevista posterior, al hablar de su retiro próximo del deporte internacional, Christie comentó sobre la cuestión de su identidad cultural, de dónde siente que "pertenece" (*The Sunday Independent*, 11 de nov., 1995). Tiene memorias muy placenteras de Jamaica, dijo, donde nació y vivió hasta la edad de siete años. Pero "he vivido aquí (en el Reino Unido) durante 28 años. No puedo ser otra cosa que británico" (p. 18). Naturalmente, no es tan sencillo. Christie está perfectamente consciente de que la mayoría de definiciones de "britanidad" asume que la persona que pertenece es "blanca". Es mucho más difícil para los negros, donde quiera que hayan nacido, ser aceptados como "británicos". En 1995, la revista de críquet, *Wisden*, tuvo que pagar a atletas negros una demanda por difamación por decir que no se podía esperar que estos desplegaran la misma lealtad y compromiso al ganar por Inglaterra por ser negros. Por consiguiente, Christie sabe que cada imagen *también* está siendo "leída" en términos de la cuestión más amplia de la pertenencia y la diferencia cultural.

En efecto, él hizo esta observación en el contexto de la publicidad negativa a la que ha estado expuesto en algunas secciones de los tabloides británicos, gran parte de los cuales pivotea en un "chiste" vulgar, no declarado, pero ampliamente reconocido a sus costas: es decir, se dice que el short de lycra ajustado que lleva puesto revela el tamaño y la forma de sus genitales. Este fue el detalle sobre el que *The Sun* se enfocó en la mañana después que ganó una medalla de oro en las Olimpiadas. Christie ha sido el tema de continua provocación en los tabloides acerca de la prominencia y tamaño de su "lonchera". ¡Un eufemismo que algunos han tomado tan de manera literal que, reveló él, se le ha acercado una empresa que quiere comercializar sus loncheras alrededor de su imagen! Linford Christie se ha referido a estas insinuaciones: "Me sentí humillado... Mi primer instinto fue pensar que era racista. Allí estábamos, estereotipando un hombre negro. Yo puedo aguantar una buena broma. Pero sucedió el día después que yo gané el elogio más grande que pueda recibir un atleta... No quiero pasar mi vida siendo conocido por lo que tengo en mi short. Yo soy una persona seria" (p. 15).

ACTIVIDAD 3

¿Qué está pasando aquí? ¿Es esto sólo una broma de mal gusto o tiene un significado más profundo? ¿Qué tienen que ver la sexualidad y el género con las imágenes de hombres negros y mujeres negras? ¿Por qué el escritor negro de Martinica, Frantz Fanon, dijo que la gente blanca parece estar obsesionada con la sexualidad de la gente negra?

Es tema de una fantasía ampliamente diseminada, dice Fanon, que fija al hombre negro en el nivel de los genitales. Ya uno no es consciente del negro sino de un pene: el negro queda eclipsado. Convertido en un pene (Fanon, 1986/1952 p.170). Por ejemplo, ¿qué quiso decir el escritor francés Michael Cournot, al que cita Fanon, cuando escribió que "cuatro negros con sus penes expuestos llenarían una catedral"? (Fanon, 1986/1952 p.169). ¿Cuál es la relación de estas fantasías de sexualidad con la "raza" y la etnicidad en la representación de "otredad" y "diferencia"?

Ahora hemos introducido otra dimensión en la representación de la "diferencia", añadiendo sexualidad y género a "raza", etnicidad y color. Por supuesto, está bien establecido que el deporte es una de las pocas aéreas en que personas negras han tenido éxitos sobresalientes. Parece natural que las imágenes de negros extraídos del deporte deban enfatizar el cuerpo, que es el instrumento de habilidad atlética y de

logros. Es difícil, sin embargo, tener imágenes de cuerpos en acción, en el pináculo de su perfección física, sin que esas imágenes también, de alguna manera, transmitan “mensajes” sobre *género* y sobre *sexualidad*. En lo que concierne a atletas negros, ¿sobre qué son estos mensajes?

ACTIVIDAD 4

Veamos, por ejemplo, la foto *del Sunday Times 1988 Olympic Special*, de la corredora afroamericana, Florence Griffith-Joyner, quien ganó tres medallas de oro en Seúl (fig. 4.3). ¿Puede usted “leer” esta foto sin recibir ciertos “mensajes” sobre “raza”, género y sexualidad, aun si lo que los significados son permanece “ambiguo”? ¿Existe alguna duda de que la foto está “significando” a través de las tres dimensiones? En la representación, un tipo de diferencia parece atraer a otros, sumándose a un “espectáculo” de la otredad. Si no queda convencido, puede usted pensar esto en el contexto de la observación del esposo de Flo-Jo, Al Joyner, citada en el texto junto a la foto: “Alguien dice que mi esposa parecía un hombre”. O considere la foto (que fue reproducida en la página siguiente del artículo) de la hermana de Joyner, Jackie Joyner-Kersey, quien también ganó una medalla de oro y rompió marcas mundiales en Seúl en el heptatlón, preparándose para lanzar una jabalina, acompañada por un texto que cita otra observación de Al Joyner: “Alguien dice que mi hermana parece un gorila” (Fig. 4.4).



FIGURA 4.3. Florence Griffith-Joyner



FIGURA 4.4. Jackie Joyner-Kersey.

Hay un punto adicional que señalar sobre estas fotografías de atletas negros en la prensa. Ganan en significado cuando se las lee en contexto, se las compara o se las relaciona. Esta es otra forma de decir que las imágenes no llevan significado o “significan” por sí solas. Acumulan significados, o lanzan sus significados unos contra otros a través de una variedad de textos y de medios. Cada imagen lleva su significado específico propio. Pero en el nivel más amplio de cómo la “diferencia” y la “otredad” se representan en una cultura particular en un momento dado, podemos ver prácticas representacionales similares y figuras que se repiten, con variaciones de un texto, o sitio de representación, a otro. Esta acumulación de significados a través de diferentes textos, en los que una imagen remite a otra, o su significado se altera porque se “lee” en el contexto de otras imágenes, se llama intertextualidad. Podemos describir todo el repertorio de imágenes y efectos visuales a través de los que la diferencia se representa en un momento histórico dado como un *régimen de representación*: esto es muy similar a lo que, en el cap. 2, Peter Hamilton caracterizaba como *paradigma de representación*.

Un ejemplo interesante de *intertextualidad*, donde la imagen depende de su significado al “leerse” con relación a un número de otras imágenes similares se puede encontrar en la Fig. 4.5. Este es Carl Lewis, uno de los corredores que vimos en la Fig. 4.1 en un aviso de Pirelli. A primera vista, la imagen evoca ecos de todas las imágenes anteriores que hemos estado mirando: cuerpos atléticos muy refinados, tensos en la acción, superhombres y supermujeres. Pero aquí el significado está modulado en forma diferente. Pirelli es una empresa de neumáticos cuya reputación está basada en la elaboración de calendarios con fotos de mujeres bonitas con poca ropa, en poses provocativas: el prototipo de la foto para colgar. ¿En cuál de estos dos contextos debemos “leer” la imagen de Carl Lewis? Una pista reside en el hecho que, aunque Lewis es hombre, ¡en la publicidad lleva puestos zapatos rojos con tacones altos y elegantes!

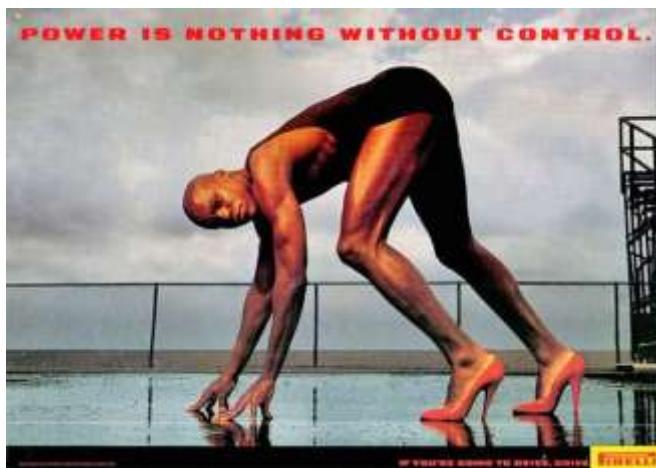


FIGURA 4.5. Fotografía de Carl Lewis para una publicidad de Pirelli.

ACTIVIDAD 5

¿Qué es lo que *esta* imagen está diciendo? ¿Cuál es *su* mensaje? ¿Cómo es que está “diciéndolo”?

Esta imagen funciona marcando la diferencia. La identificación convencional de Lewis con atletas negros masculinos y con una especie de “supermasculinidad” se turba y se socava al invocarse su “feminidad”, y lo que marca esto es el significante de los zapatos rojos. El “mensaje” racial y sexual se hace ambiguo. El superatleta negro puede no ser todo lo que parece. La ambigüedad se amplifica cuando comparamos esta imagen con todas las otras—los estereotipos que estamos

acostumbrados a ver— de atletas negros en la prensa. Su significado es intertextual: requiere que se lea “a contrapelo”.

ACTIVIDAD 6

¿Refuerza o subvierte el estereotipo esta foto? Algunas personas dicen que simplemente es una broma del publicista. Algunos argumentan que Carl Lewis ha permitido que lo explote un publicista corporativo. Otros dicen que él de modo deliberado se propuso desafiar y disputar la imagen tradicional de la masculinidad negra. ¿Qué cree usted?

A la luz de esos ejemplos, podemos reformular nuestras preguntas originales con más precisión. ¿Por qué es la “otredad” un objeto de representación tan apremiante? ¿Qué nos dice la marcación de la diferencia racial acerca de la representación como práctica? A través de qué prácticas representacionales se significan la diferencia racial y étnica y la “otredad”. ¿Cuáles son las “formaciones discursivas”, los repertorios o regímenes de representación de los que los medios se nutren cuando representan la “diferencia”? ¿Por qué una dimensión de la diferencia —la “raza”— se cruza con otras dimensiones como la sexualidad, el género y la clase? ¿Y cómo se relaciona la representación de la “diferencia” con las cuestiones del poder?

1.2 ¿Por qué importa la “diferencia”?

Antes que analicemos otros ejemplos, examinemos algunos de los temas subyacentes planteados por nuestra primera pregunta. ¿Por qué importa la “diferencia”? ¿Cómo podemos explicar esta fascinación con la “otredad”? ¿Qué argumentos teóricos podemos utilizar para desentrañar esta pregunta?

En los estudios culturales, las cuestiones de la “diferencia” han llegado al primer plano en décadas recientes, y se les ha enfocado de diferentes maneras por parte de diferentes disciplinas. En esta sección, consideramos brevemente *cuatro* de esas explicaciones teóricas. A medida que las discutamos, recuerde los ejemplos que acabamos de analizar. En cada uno de ellos, empezamos mostrando que tan importante es la “diferencia” teniendo en cuenta el que se supone es su aspecto positivo. Pero luego procedimos a plantear los aspectos más negativos de la “diferencia”. El unir ambos sugiere por qué la “diferencia” es tanto necesaria como peligrosa.

1. La primera explicación viene de la lingüística, del enfoque asociado con Saussure y el uso del lenguaje como modelo de funcionamiento de la cultura, que se discutió en el capítulo 1. El principal argumento propuesto aquí es que *la “diferencia” importa porque es esencial para el significado; sin ella, el significado no podría existir*. Es probable que ustedes recuerden del capítulo 1 el ejemplo de *blanco/negro*. Sabemos lo que significa *negro*, sostiene Saussure, no porque haya alguna esencia de “negritud” sino porque podemos contrastarla con su opuesto: el *blanco*. El significado, dice él, es relacional. Lo que significa, lo que porta significado es la “diferencia” entre *blanco* y *negro*. Carl Lewis en esa foto puede representar “feminidad” o el lado “femenino” de la masculinidad porque él puede *marcar la “diferencia”* a partir de los estereotipos tradicionales de la masculinidad negra por medio del uso de los *zapatos rojos* como significante. Este principio se mantiene para otros conceptos también. Sabemos lo que es ser “británico” no solo como resultado de ciertas características nacionales sino también porque podemos marcar su “diferencia” de los “otros”: la “britanidad” no es francesa, americana, alemana, pakistaní, jamaicana y así. Esto permite a Linford Christie significar su britanidad (por medio de la bandera) a la vez que disputa (por medio de su piel negra) que esa britanidad debe siempre querer decir “blancura”. Otra vez, la “diferencia” significa. Lleva un mensaje.

Entonces, el significado depende de la diferencia entre opuestos. Sin embargo, cuando discutimos este argumento en el capítulo 1, reconocimos que, aunque las oposiciones binarias –*blanco/negro*, *día/noche*, *masculino/femenino*, *británico/extranjero*– tienen el gran valor de capturar la diversidad del mundo dentro de sus extremos, también son una manera cruda y reduccionista de establecer significado. Por ejemplo, en la foto así llamada blanco y negro, realmente no hay “negro” o “blanco”, solo variaciones de sombras de gris. El “negro” sombrea en forma imperceptible hacia “blanco”, así como los hombres tiene lados tanto “masculinos” como “femeninos” en su naturaleza y Linford Christie sin duda quiere afirmar la posibilidad de ser *tanto* “negro” *como* “británico” aunque la definición normal de “britanidad” asume que es blanca.

Así, mientras que parece que no podemos prescindir de ellas, las oposiciones binarias también están abiertas a la acusación de ser reduccionistas y en extremo simplificadas: se tragan todas las distinciones en su estructura más bien rígida de dos partes. Más aún, como el filósofo Jacques Derrida ha argumentado, hay muy pocas oposiciones binarias neutrales. Un polo, dice, suele ser el dominante, el que incluye al otro dentro de su campo de operaciones. Siempre existe una relación de poder entre los polos de una oposición binaria (Derrida, 1974). Debemos en realidad escribir, *blanco/negro*, *hombre/mujer*, *masculino/femenino*, *clase alta/clase baja*, *británico/extranjero* para captar esta dimensión de poder en el discurso.

2. La segunda explicación también viene de las teorías del lenguaje, pero de una escuela algo diferente a la que representa Saussure. *El argumento aquí es que necesitamos la “diferencia” porque solo podemos construir significado a través del diálogo con el “otro”*. El gran lingüista y crítico ruso, Mikhail Bakhtin, quien no se llevaba bien con el régimen estalinista en los 40, estudió el lenguaje, no (como lo hicieron los saussureanos) como un sistema objetivo, sino en términos de cómo se sostiene el significado en el *diálogo* entre dos o más interlocutores. El significado, argumenta Bakhtin, no pertenece a ningún interlocutor. Se origina en un dar y recibir entre varios interlocutores. “La palabra en el lenguaje es mitad ajena. Se convierte en propiedad de uno solo cuando (...) el interlocutor se apropia de la palabra, adaptándola a su propia intención expresiva semántica. Antes de esto (...) la palabra no existe en un lenguaje impersonal o neutro. Existe, en cambio, en la boca de otros, y sirve a las intenciones de otros: es a partir de allí que uno debe tomar la palabra y apropiársela (Bakhtin, 1981 [1935] pp. 293-294). Bakhtin y su colaborador, Valentin Voloshinov, creían que esto nos permitía entablar una lucha por el significado, romper un conjunto de asociaciones y dar a las palabras una nueva inflexión. El significado, sostiene Bakhtin, se establece a través del diálogo: es fundamentalmente *dialogico*. Todo lo que decimos y queremos decir se modifica por la interacción y el interjuego con otra persona. El significado se origina a través de la “diferencia” entre los participantes en cualquier diálogo. *El “otro”, en resumen, es esencial para el significado*.

Esto es el lado positivo de la teoría de Bakhtin. El lado negativo es, naturalmente, que, por consiguiente, el significado no puede fijarse y un grupo nunca puede estar por completo a cargo del significado. Lo que quiere decir ser “británico” o “ruso” o “jamaicano” no lo pueden controlar en su totalidad los británicos, los rusos o los jamaicanos, sino que siempre se encuentra a disposición, siempre en negociación, en el diálogo entre estas culturas nacionales y sus “otros”. Así, se ha argumentado que no se puede saber lo que quiere decir “británico” en el siglo XIX hasta que se sepa lo que pensaban los británicos acerca de Jamaica, su colonia preciada en el Caribe o Irlanda, y más desconcertantemente, *lo que los jamaicanos o los irlandeses pensaban de ellos...* (Hall, 1994).

3. La tercera explicación es antropológica, y ya ustedes la han encontrado en du Gay, Hall *et al.* (1997). *El argumento aquí es que la cultura depende de dar significado a las cosas asignándolas a diferentes posiciones dentro de un sistema de clasificación. La marcación de la “diferencia” es así la base de ese orden simbólico que llamamos cultura*. Mary Douglas, siguiendo el trabajo clásico sobre los sistemas simbólicos del

sociólogo francés Émile Durkheim, y los estudios posteriores de la mitología del antropólogo francés, Claude Lévi-Strauss, argumenta que los grupos sociales imponen significado a su mundo ordenando y organizando las cosas en sistemas clasificatorios (Douglas, 1966). Las oposiciones binarias son cruciales para toda clasificación porque uno debe establecer una diferencia clara entre las cosas para clasificarlas. Frente a diferentes clases de alimentos, sostenía Lévi-Strauss (1979), una forma de darles significado es empezar dividiéndolos en dos grupos: los que se comen “crudos” y los que se comen “cocidos”. Por supuesto, también se puede clasificar la comida en “verduras” y “frutas”; o en aquellos que se comen como “entradas” y los que se comen como “postres”; o los que se sirven de manera cotidiana y los que se comen en las fiestas sagradas o en la mesa de comunión. Aquí, una vez más, la “diferencia” es fundamental para el significado cultural.

Sin embargo, también puede dar origen a sentimientos y prácticas negativas. Mary Douglas sostiene que lo que realmente turba el orden cultural es cuando las cosas aparecen en las categorías equivocadas o cuando no encajan en ninguna categoría: una sustancia como el mercurio, por ejemplo, que es un metal pero también es un líquido, o un grupo social como los *mulatos* de raza mixta que no son ni “blancos” ni “negros” sino que flotan en forma ambigua en alguna zona híbrida inestable no determinada (Stallybrass y White, 1986). Las culturas estables requieren que las cosas permanezcan en su lugar asignado. Las fronteras simbólicas mantienen las categorías “puras”, dando a las culturas su significado e identidad únicos. Lo que desestabiliza la cultura es “las cosas fuera de lugar”: la ruptura de nuestras reglas y códigos no escritas. La tierra en el jardín está bien, pero la tierra en la habitación es “algo fuera de lugar”: un signo de contaminación, de fronteras simbólicas que están siendo violadas, de tabúes rotos. Lo que hacemos con “las cosas fuera de lugar” es barrerlas y tirarlas, restaurar el lugar al orden, restablecer los asuntos a su normalidad. El retiro de muchas culturas hacia la “clausura” contra los intrusos, extranjeros, y “otros” es parte del mismo proceso de purificación (Kristeva, 1982). De acuerdo con este argumento, entonces, *los límites simbólicos son centrales a toda cultura. El marcar la “diferencia” nos conduce, simbólicamente, a cerrar filas, apoyar la cultura y estigmatizar, y a expulsar cualquier cosa que se defina como impura, anormal. Sin embargo, de manera paradójica, también hace poderosa a la “diferencia” y extrañamente atractiva precisamente porque es prohibida, tabú, amenazante para el orden cultural.* Así, “lo que es socialmente periférico a menudo está en el centro simbólico” (Babcock, 1978, p.32).

4. La cuarta explicación es psicoanalítica y se relaciona con el papel de la “diferencia” en nuestra vida psíquica. *El argumento aquí es que el “otro” es fundamental a la constitución del sí mismo, a nosotros como sujetos, y a la identidad sexual.* De acuerdo con Freud, la consolidación de nuestras definiciones del “yo mismo” y de nuestras identidades sexuales depende de la forma en que fuimos formados como sujetos, en especial en relación con la etapa de desarrollo temprano que él llamó complejo de Edipo (por la historia de Edipo, el mito griego). En un niño muy pequeño, no están fijos ni el sentido unificado de uno mismo como sujeto, ni la propia identidad sexual, argumentaba Freud. No obstante, de acuerdo con la versión freudiana del mito de Edipo, en cierto punto el niño desarrolla una atracción erótica inconsciente hacia la madre, pero encuentra que el padre impide su camino a la “satisfacción”. Sin embargo, cuando descubre que las mujeres no tienen pene, asume que su madre fue castigada con la castración y que él podría ser castigado de la misma manera si insiste en su deseo inconsciente. Con miedo, transfiere su identificación a su viejo “rival”, el padre, y de esa forma comienza su identificación con una identidad masculina. La niña identifica de manera opuesta: con el padre. Pero ella no puede “ser” él puesto que le hace falta el pene. Ella puede solamente “ganárselo” estando dispuesta, de manera inconsciente, a gestar el niño de un hombre, tomando de esa forma el rol de madre, identificándose con este y “convirtiéndose en femenina”.

Este modelo de cómo la *"diferencia" sexual* empieza a asumirse en niños muy pequeños ha sido fuertemente impugnado. Mucha gente ha cuestionado su carácter especulativo. Por otro lado, ha tenido gran influencia, y también ha sido ampliamente modificada por analistas posteriores. El psicoanalista francés Jacques Lacan (1977), por ejemplo, fue más allá que Freud, argumentando que el niño no tiene sentido de sí mismo como sujeto separado de su madre hasta que se ve a sí mismo en un espejo, o como si estuviera reflejado en la forma en que la madre lo mira. A través de la identificación, desea el objeto del deseo de ella, enfocando de esa manera su libido sobre sí mismo (ver Segal, 1997). Es esta reflexión que viene de fuera de uno mismo, o lo que Lacan llama la "mirada desde el lugar del otro" durante la etapa del espejo, la que permite que un niño se reconozca a sí mismo por primera vez como un sujeto unificado, que se relacione con el mundo externo, con el "otro", que desarrolle el lenguaje y que tome su identidad sexual (Lacan, en verdad dice, "se reconozca mal a sí mismo" puesto que cree que el sujeto nunca puede estar totalmente unificado). Melanie Klein (1957) en cambio, sostiene que el niño maneja su problema de falta de un yo estable separando su imagen inconsciente y la identificación con la madre en partes "buenas" y "malas", internalizando algunos aspectos y proyectando otros hacia el mundo externo. El elemento común en todas estas diferentes versiones de Freud es el papel que dan estos distintos teóricos al "otro" en el desarrollo subjetivo. La subjetividad solo puede surgir y el sentido de "sí mismo" solo puede formarse a través de las relaciones simbólicas e inconscientes que el niño forja con un "otro" significativo que está afuera de él mismo, es decir, es diferente.

A primera vista, estas narrativas psicoanalíticas parecen ser positivas en sus implicaciones para la "diferencia". Nuestras subjetividades, según sostienen, dependen de nuestras relaciones inconscientes con los otros significantes. Sin embargo, también hay implicaciones negativas. La perspectiva psicoanalítica asume que no hay tal cosa como un núcleo interior estable dado al "sí mismo" o a la identidad. En términos psíquicos, nunca estamos completamente unificados como sujetos. Nuestras subjetividades se forman a través de este diálogo inconsciente, nunca completo, traumatizado con el "otro", con su internalización. Se forma, en relación con algo que nos completa pero que –puesto que vive fuera de nosotros– siempre nos falta, de alguna forma.

Además, dicen, esta división preocupante o hendidura dentro de la subjetividad nunca puede curarse. Algunos ven esto como una de las principales fuentes de neurosis en los adultos. Otros ven la fuente de los problemas psíquicos en la división entre las partes "buenas" y "malas" del yo: perseguidos internamente por los aspectos "malos" que uno ha asumido o alternativamente, proyectando hacia los otros los sentimientos "malos" que uno no puede manejar. Frantz Fanon (al que nos referimos con anterioridad), que utilizó la teoría psicoanalítica en su explicación del racismo, sostenía (1986 [1952]) que gran parte de los estereotipos y la violencia raciales surgía del rechazo del blanco hacia el "otro" para otorgar su reconocimiento "a partir del lugar del otro" hacia la persona negra (ver Bhabha, 1986b; Hall, 1996).

Estos debates acerca de la "diferencia" y el "otro" se han introducido porque el capítulo se nutre de modo selectivo de todos ellos en el curso del análisis de la representación racial. No es necesario en esta etapa que ustedes prefieran una explicación de la "diferencia" antes que otras o que escojan entre ellas. No son mutuamente excluyentes puesto que se refieren a niveles muy diferentes de análisis: el nivel lingüístico, el social, el cultural y el psíquico respectivamente. Sin embargo, es preciso señalar dos puntos generales en esta etapa. Primero, desde muchas direcciones diferentes, y dentro de muchas disciplinas diferentes, esta cuestión de la "diferencia" y la "otredad" ha llegado a jugar un papel cada vez más significativo. Segundo, la "diferencia" es ambivalente. Puede ser positiva y negativa. Es necesaria tanto para la producción de significado, para la formación de lenguaje y cultura, como para las identidades sociales y el sentido subjetivo del sí mismo como un sujeto sexuado, y al mismo tiempo es amenazante, un sitio de peligro, de sentimientos

negativos, de división, hostilidad y agresión hacia el “otro”. En lo que sigue, usted siempre debe tener en cuenta este carácter ambivalente de la “diferencia”, su legado dividido.

2. LA RACIALIZACIÓN DEL “OTRO”

Manteniendo en reserva por un momento estas “herramientas” teóricas de análisis, permitámonos explorar más algunos ejemplos de los repertorios de representación y prácticas representacionales que han sido utilizadas para marcar diferencia racial y significar al “otro” racializado en la cultura popular occidental. ¿Cómo se formó este archivo y cuáles fueron sus figuras y prácticas típicas?

Hay tres momentos cruciales en que el “Occidente” se encontró con personas negras, dando origen a una avalancha de representaciones populares basadas en la marcación de diferencia racial. El primero empezó en el siglo XVI con el contacto entre los comerciantes europeos y los reinos de África occidental que suministró una fuente de esclavos negros durante tres siglos. Sus efectos se manifestaron en la esclavitud y en las sociedades postesclavistas del Nuevo Mundo (se discute en la sección 2.2). El segundo fue la colonización europea de África y la “pelea” entre las potencias europeas por el control del territorio colonial, los mercados y las materias primas en el periodo del “alto imperialismo” (ver abajo, sección 2.1). El tercero fue la migración, después de la Segunda Guerra Mundial, a partir del “Tercer Mundo” hacia Europa y Norte América (ejemplos de este periodo se discuten en la sección 2.3). Las ideas occidentales acerca de “raza” e imágenes de diferencia racial fueron profundamente formadas por aquellos tres encuentros fatídicos.

2.1. Racismo de mercancía: imperio y mundo doméstico

Empezamos por ver cómo las imágenes de diferencia racial extraídas del encuentro imperial inundaron la cultura popular británica al final del siglo XIX. En la Edad Media, la imagen europea de África era ambigua: un lugar misterioso, pero a menudo visto en forma positiva. Después de todo, la Iglesia Copta era una de las más antiguas comunidades cristianas en el “extranjero”; los santos negros aparecían en la iconografía cristiana medieval; y el legendario “Preste John [Prester John]” de Etiopía tenía la reputación de ser uno de los más leales seguidores de la cristiandad. De manera gradual, sin embargo, esta imagen cambió. Los africanos fueron declarados descendientes de Ham, condenados en la Biblia a ser por la eternidad un sirviente de sirvientes entre sus hermanos. Identificados con la naturaleza, simbolizaban “lo primitivo” en contraste con el “mundo civilizado”. El siglo de las Luces, que clasificaba las sociedades a lo largo de una escala evolutiva de la “barbarie” a la “civilización”, pensaba que África era la madre de todo lo que es monstruoso en la naturaleza (Edward Long, 1774, citado en McClintock, 1995 p. 22). Curbier calificó al negro como una “tribu de monos”. El filósofo Hegel declaró que África no era “parte histórica del mundo...no tiene movimiento o desarrollo que exhibir”. Al final del siglo XIX, cuando la exploración europea y la colonización del interior africano empezó en serio, se consideraba a África como “varada e históricamente abandonada ... una tierra de fetichismo, poblada por caníbales, demonios y brujos (McClintock, 1995. p. 41).

La exploración y colonización de África produjo una explosión de representaciones populares (Mackenzie, 1986). Nuestro ejemplo aquí es la propagación de imágenes y temas imperiales en Inglaterra a través de la publicidad de mercancías en las décadas que cerraban el siglo XIX.

El progreso del gran explorador-aventurero blanco y los encuentros con la exótica África negra fue mapeado, registrado y descrito en mapas y dibujos, grabados y (en especial) en la nueva fotografía, en diarios, ilustraciones y narrativas, periódicos, escritos sobre viajes, tratados, informes oficiales, y novelas de aventuras. La

publicidad fue un medio por el que se dio forma visual al proyecto imperial en un medio popular, forjando el enlace entre el Imperio y la imaginación doméstica. Anne McClintock dice que, a través de la racialización de la publicidad (racismo de mercancía), “el hogar de la clase media victoriana se convirtió en un espacio para la muestra del espectáculo imperial y la reinención de la raza mientras que las colonias –en particular África– se convertían en un teatro para exhibir el culto victoriano de la domesticidad y la reinención del género [gender]” (1995, p. 34).

La publicidad para los objetos, cacharros, aparatos, chucherías, con los que las clases medias victorianas llenaban sus hogares suministraba una “manera imaginaria de relacionarse con el mundo real” de la producción de mercancías y, después de 1890, con la aparición de la prensa popular, desde el *Illustrated London News* hasta el *Harmsworth Daily Mail*, la imaginería de la producción en masa entró al mundo de las clases trabajadoras por vía del espectáculo de la publicidad (Richards, 1990). Richards lo llama un “espectáculo” porque la publicidad tradujo las cosas en un despliegue de una fantasía visual de *signos* y *símbolos*. La producción de mercancías quedó ligada al Imperio: la búsqueda de mercados y de materias primas en el extranjero suplantaba otros motivos para la expansión imperial.

Este tráfico de dos vías forjó conexiones entre el imperialismo y la esfera doméstica, pública y privada. Las mercancías (y las imágenes de la vida doméstica inglesa) fluyeron hacia afuera, a las colonias; las materias primas (y las imágenes de “la misión civilizadora” en progreso), hacia casa. Henry Stanley, el aventurero imperial, que siguió los pasos de Livingstone (¿Dr. Livingstone, presumo?) en África Central en 1871, como es de público conocimiento, y fue fundador del estado del Congo Libre, de triste fama, trató de anexar Uganda y abrir el interior para la East Africa Company. Él creía que la expansión de las mercancías haría inevitable la “civilización” en África y nombró a sus cargadores nativos de acuerdo con las marcas de las mercancías que cargaban: Bryant y May, Remington y así de manera sucesiva. Sus proezas fueron asociadas con el jabón Pears, Bovril y varias marcas de té. La galería de héroes imperiales y sus proezas masculinas en “África Profunda” fueron immortalizadas en cajas de fósforos, cajas de agujas, dentífrico, cajas de lápices, paquetes de cigarrillos, juegos, partituras. “Las imágenes de la conquista colonial fueron estampadas en cajas de jabones...latas de galletas, botellas de whisky, latas de té y barras de chocolate. Ninguna forma preexistente de racismo organizado anterior había sido capaz de alcanzar una masa tan grande y tan diversa de populacho” (McClintock, 1995, p. 209) [fig. 4.6, 4.7 y 4.8].



FIGURA 4.6. Publicidad de Bovril que remite a la marcha histórica de Lord Roberts desde Kimberley hasta Bloemfontein durante la guerra anglo-bóer, 1900.

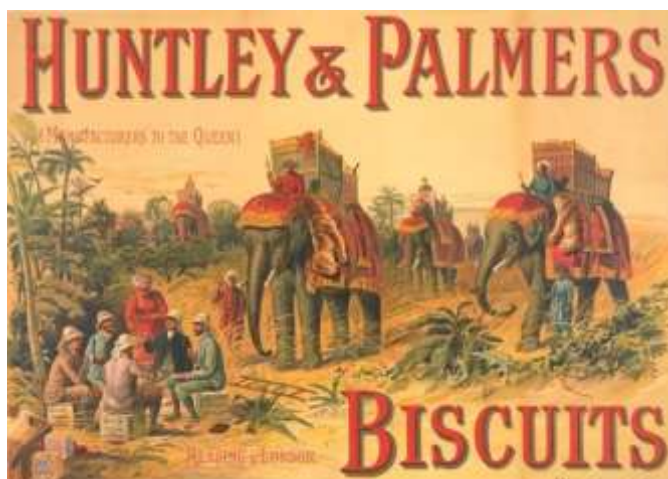


FIGURA 4.7. Publicidad de bizcochos Huntley and Palmers.

El jabón simbolizó esta “racialización” del mundo doméstico y la “domesticación” del mundo colonial. En su capacidad para limpiar y purificar, el jabón adquirió, en el mundo de la fantasía de la publicidad imperial, la calidad de objeto-fetiche. Aparentemente tenía el poder de lavar la piel negra y hacerla blanca así como de remover la mugre de los tugurios industriales y de sus habitantes –los pobres no lavados– en casa mientras que mantenía el organismo imperial limpio y puro en las zonas de contacto racialmente contaminadas. En el proceso, sin embargo, la labor doméstica de las mujeres quedó silenciosamente obliterada.



FIGURA 4.8. Jabón Pears, publicidades del siglo XIX.

ACTIVIDAD 7

Mire, ahora, los dos avisos para el jabón Pears (Fig. 4.8). Antes de continuar leyendo, escriba brevemente lo que usted opina que “dicen” estos avisos.

(...).

2.2. Mientras tanto, en la plantación...

Nuestro segundo ejemplo tiene que ver con el periodo de la esclavitud en las plantaciones y sus secuelas. Se ha argumentado que, en los Estados Unidos, no apareció una ideología totalmente formada entre las clases que explotaban esclavos (y sus seguidores en Europa) hasta que la esclavitud fuera seriamente desafiada por los abolicionistas en el siglo XIX. Frederickson (1987) resume el complejo y a veces contradictorio conjunto de creencias sobre la diferencia racial que se instaló en ese periodo:

Se hizo gran énfasis sobre el argumento histórico en contra del hombre negro basado sobre su supuesto fracaso para desarrollar un modo de vida civilizado en África. Según la descripción de los escritos pro-esclavitud, África era, y siempre había sido, un escenario de salvajismo sin cuartel, de canibalismo, de adoración al diablo y de libertinaje sexual. También se había afianzado una forma temprana de argumento biológico fundamentado en las diferencias, reales o imaginarias,

fisiológicas y anatómicas –en especial en características craneales y ángulos faciales– que supuestamente explicaban la inferioridad física y mental. Finalmente, existía la apelación a los temores de larga tradición por parte del blanco de un mestizaje de razas generalizado (relaciones sexuales y entrecruzamiento), ya que los teóricos a favor de la esclavitud buscaban profundizar la ansiedad blanca asegurando que la abolición de la esclavitud conduciría al matrimonio interracial y la degeneración de la raza. Aunque estos argumentos habían aparecido con anterioridad en forma embrionaria y fugaz, hay algo asombroso acerca de la rapidez con la que fueron unidos y organizados en un patrón polémico y rígido una vez que los defensores de la esclavitud se encontraron involucrados en una guerra de propaganda con los abolicionistas (Frederickson, 1987, p. 49).

Este discurso racializado está estructurado por medio de un conjunto de oposiciones binarias. Está la poderosa oposición entre “civilización” (blanca) y “salvajismo” (negro). Está la oposición entre las características biológicas u orgánicas de las razas “blanca” y “negra”, polarizada hacia sus extremos opuestos: cada una significativa de una diferencia absoluta entre “tipos” o especies humanas. Están las ricas distinciones que se aglomeran alrededor del enlace supuesto, por un lado, entre las “razas” blancas y el desarrollo intelectual (refinamiento, aprendizaje, y conocimiento, la creencia en la razón, la presencia de instituciones desarrolladas, el gobierno y la ley formal, y una “restricción civilizada” en su vida cívica, emocional y sexual, todo lo cual está asociado con “Cultura”), y por otro lado, la conexión entre las “razas” negras y cualquier cosa que sea instinto (la expresión abierta de la emoción y los sentimientos en lugar del intelecto, una ausencia de “refinamiento civilizado” en la vida sexual y social, una dependencia en el rito y la costumbre, y la ausencia de instituciones cívicas desarrolladas, todo lo cual está ligado a la “Naturaleza”. Por último, está la polarización de la oposición entre la “pureza” racial por un lado y la “contaminación” que surge del matrimonio interracial, la hibridez racial y la mezcla de razas.

El negro, se decía, encontraba la felicidad solo bajo la tutela de un amo blanco. Sus características esenciales estaban fijas para siempre –“eternamente”– en la naturaleza. La evidencia de las insurrecciones de esclavos y la revuelta de esclavos en Haití (1791) había persuadido a los blancos sobre la inestabilidad del carácter del negro. Al esclavo “domesticado”, se le había pegado cierta pátina de civilización, pensaban, pero bajo la superficie seguía siendo, por naturaleza, el bruto salvaje: y apasionamientos latentes por mucho tiempo, una vez liberados, resultarían en un “frenesí salvaje de venganza y la salvaje búsqueda de sangre” (Frederickson, 1987, p. 54). Esta opinión se justificaba con referencia a la así llamada “evidencia” etnológica y científica, la base de una nueva clase de racismo científico. Contrario a la evidencia bíblica, se aseguraba que los blancos/negros habían sido creados en épocas diferentes, de acuerdo con la teoría de la poligénesis (muchas creaciones).

La teoría racial aplicaba de manera diferente la distinción cultura/naturaleza a los dos grupos racializados. Entre blancos, ‘cultura’ *estaba opuesta* a ‘naturaleza’. Entre los negros, se asumía, la ‘cultura’ *coincidía con* la ‘naturaleza’. Mientras los blancos desarrollaban ‘cultura’ para dominar la ‘naturaleza’, para los negros, la ‘Cultura y la Naturaleza’ eran intercambiables. David Green debatió esta opinión en relación con la antropología y la etnología, las disciplinas que (ver Cap. 3) suministraban mucho sobre la ‘evidencia científica’ para la misma.

Aunque no inmune al [enfoque de] “la carga del hombre blanco”, la antropología fue conducida en el transcurso del siglo XIX, aún más hacia conexiones causales entre raza y cultura. A medida que la posición y estatus de las ‘razas’ inferiores se hacía cada vez más fija, las diferencias socioculturales se percibían como

dependientes de características hereditarias. Puesto que estas eran inaccesibles a observaciones directas, se tenía que inferir a partir de rasgos de conducta y físicos que, a su vez, estas querían explicar. Las diferencias socioculturales entre las poblaciones humanas se subsumían dentro de la identidad del cuerpo humano individual. En un intento por trazar la línea de determinación entre lo biológico y lo social, el cuerpo se convirtió en el objeto tótem y su propia visibilidad la articulación evidente de naturaleza y cultura (Green, 1984. pp.31–2).

El argumento de Green explica *por qué* el cuerpo racializado y su significado llegaron a tener tanta resonancia en la representación popular de la diferencia y la “otredad”. También resalta la conexión entre *discurso visual* y *producción de conocimiento (racializado)*. El cuerpo mismo y su diferencia eran visibles a todo el mundo y así proveían la “evidencia incontrovertible” para una naturalización de la diferencia racial. La representación de la “diferencia” a través del cuerpo se convirtió en el sitio discursivo a través del cual se producía y circulaba gran parte de este “conocimiento racializado”.

2.3. La “diferencia” racial significativa

Las representaciones populares de la “diferencia” durante la esclavitud tendían a agruparse alrededor de dos temas principales. Primero, estaba el estatus subordinado y la “pereza innata” de los negros: “naturalmente” nacidos y equipados para la servidumbre, pero al mismo tiempo tercamente reacios a trabajar de forma apropiada a su naturaleza y rentable para sus dueños. Segundo, estaba su “primitivismo” innato, simplicidad y falta de cultura que los hacía genéticamente incapaces de refinamientos “civilizados”. Los blancos se divertían cuando los esclavos intentaban imitar los modales y costumbres de los así llamados blancos “civilizados”. (De hecho, los esclavos con frecuencia, de manera deliberada parodiaban el comportamiento de sus amos por medio de imitaciones exageradas, burlándose de los blancos a sus espaldas. La práctica –*significante*– ahora se reconoce como una parte arraigada de la tradición vernácula negra. Ver, por ejemplo, Fig. 4.9. Reimpresa en Gates, 1998)

Típica de este régimen racializado de representación era la práctica de reducir la cultura de los pueblos negros a naturaleza o diferencia de *naturalización*. La lógica detrás de la naturalización es sencilla. Si las diferencias entre blancos y negros son “culturales”, entonces están abiertas a la modificación y al cambio. Pero si son “naturales” –como creían los dueños de esclavos– entonces están fuera de la historia, son permanentes y fijas. La “naturalización” es, por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para *fijar* la ‘diferencia’ y así *asegurarla para siempre*. Es un intento de detener el “deslizamiento” inevitable del significado, para garantizar la “clausura” discursiva o ideológica.

En los siglos XVIII y XIX, las representaciones populares de la vida diaria bajo la esclavitud, la propiedad y la servidumbre se muestran como tan “naturales” que *no necesitan comentarios*. Era parte del orden natural de las cosas que los hombres blancos se sentaran y los esclavos estuvieran de pie; que las mujeres blancas montaran a caballo y que los hombres negros corrieran detrás de ellas para protegerlas del sol con una sombrilla; que los supervisores blancos inspeccionaran a las mujeres negras como animales de presa o que castigaran a los esclavos que trataban de escapar con formas casuales de tortura (como marcarlos con hierros al rojo u orinarles en la boca) y que los fugitivos se arrodillaran para recibir su castigo (Ver Fig. 4.10, 4.11, 4.12). Estas imágenes son una forma de degradación ritualizada. En cambio, algunas representaciones son idealizadas y sentimentalizadas más que

degradadas mientras que permanecen estereotípicas. Estos son los ‘salvajes nobles’ para los ‘sirvientes humillados’ del tipo anterior. Por ejemplo, las infinitas representaciones del “buen” esclavo cristiano negro, como el Tío Tom en la novel proaboliconista de Harriet Beecher-Stowe, *La Cabaña del Tío Tom*, o Mammy, la esclava dedicada y siempre fiel. Un tercer grupo ocupa un terreno medio ambiguo, tolerado aunque no admirado. Estos incluyen a los “nativos felices”: artistas negros, juglares, los que tocaban el banjo, que parecían no tener cerebro, y cantaban, bailaban y decían chistes todo el día para entretener a los blancos; o los “embaucadores” que eran admirados por sus historias fantasiosas y porque se las arreglaban para no trabajar, como el tío Remus.¹

Para los negros, el “primitivismo” (cultura) y la “negritud” (naturaleza) se hicieron intercambiables. Esa era su “verdadera naturaleza” y no podían escaparse de la misma. Como ha sucedido con frecuencia en la representación de las mujeres, su biología era su “destino”. No solo se representaba a los negros en términos de sus características esenciales, sino que se los *reducían a su esencia*. La pereza, fidelidad sencilla, “patanería”, embustes, puerilidad, pertenecían a los negros *como raza, como especie*. No había nada más para el esclavo que se arrodillaba, solo su servidumbre; nada para el Tío Sam excepto su paciencia cristiana; nada para Mammy sino su fidelidad con el hogar blanco, y lo que Fanon llamó su “buena cocina”.



FIGURA 4.9. “Una conferencia negra sobre frenología”

¹ *Uncle Remus* es una compilación de cuentos folklóricos de Joel Chandler Harris, publicada entre 1881 y 1907. El tío Remus es el narrador que construye Chandler Harris, y habla el dialecto negro sureño. A mediados del siglo XX el libro se consideró racista. (N. de los T.).



FIGURA 4.10. Esclavitud: escena de la vida del dueño de una plantación en el Caribe.



FIGURA 4.11. Esclavitud: subasta de esclavos en el Caribe, 1830.



FIGURA 4.12. Esclavitud: dibujo de una criolla y una esclava negra en el Caribe.



FIGURA 4.13. Una niña y su *golliwog*, dibujo de Lawson Wood, 1927.

En resumen, estos son estereotipos. En la sección 4 volveremos a examinar este concepto de *estereotipar*. Por el momento, notemos que “estereotipar” quiere decir: “reducir a unos pocos rasgos esenciales y fijos en la naturaleza”. El estereotipar a los negros en la representación popular era tan común que los caricaturistas e ilustradores podían reunir una galería completa de “tipos negros” con unos cuantos golpes de pluma. La gente negra era reducida a los significantes de su diferencia física: labios gruesos, cabello rizado, cara y nariz ancha, etc. Por ejemplo, esa figura de diversión que, como muñeco, ha divertido a los niños por mucho tiempo: el *Gollywog* (Fig. 4.13). Esta es solo una de las muchas figuras populares que reducían al negro a unos rasgos simplificados, esencializados. Durante años se inmortalizó a cada *picaninny*² adorable con una gran sonrisa inocente en las tapas de los libros de *Little Black Sambo*. Los meseros negros servían mil cócteles en la pantalla, en el escenario, y en las publicidades de revistas. Cien años después de la abolición de la esclavitud, la imagen regordeta de la *Mammy* negra seguía sonriendo en cada paquete de polvo para tortitas Aunt Jemima.

3. PONER EN PANTALLA LA “DIFERENCIA” RACIAL “Y LA MELODÍA CONTINÚA...”

Los rastros de estos estereotipos raciales –lo que podemos llamar un “régimen racializado de representación”– han persistido hasta el final del siglo XX (Hall, 1981). Naturalmente, siempre han sido cuestionados. En las primeras décadas del siglo XIX, el movimiento antiesclavitud (que condujo a la abolición de la esclavitud británica en 1834) puso en circulación una imagen alternativa de las relaciones blancos/negros, y esto fue adoptado por los abolitionistas norteamericanos en los Estados Unidos, en el periodo que condujo hasta la Guerra Civil. En oposición a las representaciones estereotipadas de la diferencia racializada, los abolitionistas adoptaron un eslogan diferente acerca del negro esclavo –“¿No eres un hombre y hermano? ¿No eres una mujer y hermana?”– haciendo énfasis, no en la diferencia sino en una humanidad en común. Las monedas de aniversario acuñadas por las sociedades antiesclavitud representaron este cambio aunque no sin dejar de marcar la “diferencia”. Todavía se ve a los negros como infantiles, sencillos y dependientes aunque capaces de algo cercano a la igualdad con los blancos, y encaminados a ella (luego de recibir una orientación paternalista). Son representados como suplicantes de libertad o llenos de gratitud por haber sido liberados: por consiguiente, todavía se les muestra arrodillados ante sus benefactores blancos (Fig. 4.14).

Esta imagen nos recuerda que el Tío Sam de Harriet Beecher fue escrito no solo para atraer la opinión de los antiesclavistas sino también con la convicción de que “con su ternura, su docilidad de corazón, su simplicidad de afecto infantil y su facilidad para perdonar” los negros eran *más* aptos que los blancos para “las más elevadas formas de la vida cristiana” (Stowe, citado en Frederickson, 1987 p. 111). Este sentimiento va en contra de un grupo de estereotipos (su salvajismo) reemplazándolo por otro (su bondad eterna). La extrema racialización de la imagen se ha modificado: pero una versión sentimentalizada del estereotipo permanece activa en el discurso del anti-esclavismo.

² *Pickaninny* (también *Picaninny* o *piccaninny*) es un término despectivo potencialmente ofensivo en inglés que se refiere a los niños de origen negro o una caricatura racial de los mismos. (N. de los T.).



FIGURA 4.14. Dos imágenes de esclavos arrodillados: (izquierda) de una partitura de una canción francesa; (derecha), la versión femenina del conocido emblema de la English Abolition Society.

Después de la Guerra Civil, algunas de las formas más crudas de la explotación social y económica, la degradación física y mental asociadas con la esclavitud de las plantaciones se reemplazaron por un sistema diferente de segregación racial, legalizado en el Sur, mantenido de manera más informal en el Norte. ¿Desapareció gradualmente el viejo “régimen de representación” estereotipado que había ayudado a construir la imagen de los negros en el imaginario blanco? Eso parecería demasiado optimista. Un buen caso testigo es el cine americano, la forma de arte popular de la primera mitad del siglo XIX en la que se esperaba encontrar una representación muy diferente. Sin embargo, en estudios críticos como el de *From Sambo to Superspade* de Leab (1970), *Black Film as Genre* de Cripp (1978), *Disfigured Images* de Patricia Morton (1991) y *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: an interpretive history of blacks in American Films* de Donald Bogle (1973), se documenta la persistencia sorprendente de la “gramática de representación” racial básica, naturalmente, con muchas variaciones y modificaciones que permiten diferencias en tiempo, medio y contexto.

El estudio de Bogle identifica los cinco principales *estereotipos* que, según sostiene, pasaron al cine: 1) los *Toms*: negros buenos, siempre “perseguidos, molestados, cazados, castigados, esclavizados e insultados, mantienen la fe, nunca atacan a sus amos blancos, y permanecen sumisos, estoicos, generosos, y amables”. (p.6). 2) Los *Coons*: *picaninnies* de ojos desorbitados, artistas de la comedia de *slapstick*, narradores de historias fantasiosas, “*niggers* poco confiables, criaturas chifladas, perezosas, subhumanas, buenos para nada salvo comer sandía, robar pollos, o asesinar el idioma inglés”. 3) *La Mulata Trágica*: la mujer de raza mixta, atrapada cruelmente en una herencia racial dividida (p.9), hermosa, sexualmente atractiva y a menudo exótica, el prototipo de la heroína sexy y ardiente, cuya sangre parcialmente blanca la hace “aceptable”, e incluso atractiva, a los blancos, pero cuya parte negra imborrable la condena a un desenlace trágico. 4) Las *Mammies*: las sirvientas domésticas prototípicas, por lo general grandotas, gordas, mandonas y cascarrabias, con sus maridos inútiles que duermen la borrachera en la casa, por

entero devotas a los hogares blancos e incuestionablemente serviles en sus lugares de trabajo (p.9). Por último, 5) los *Bad Bucks* físicamente fuertes, grandes, malos, renegados, “desaforados y llenos de furia negra”, “obsesionados con el sexo, salvajes, violentos y frenéticos de deseo de carne blanca” (p. 10). Hay muchos rastros de estas cuestiones en las imágenes de los jóvenes negros, como “el atracador”, “el barón de la droga”, “el pandillero”, “el cantante de gangsta-rap”, “las bandas de *niggas* con actitud”, y, más en general, juventud urbana desenfrenada.

La película que introdujo estos “tipos” negros al cine fue una de las más extraordinarias e influyentes de todos los tiempos, *El nacimiento de una Nación* de D.W. Griffith (1915), basada en una novela popular, *The Clansman*, que ya había puesto algunas de estas imágenes racializadas en circulación. Griffith, un “fundador” del cine introdujo muchas innovaciones técnicas y fílmicas, y prácticamente solo construyó la “gramática” del cine mudo. Hasta entonces:

El cine americano había sido asuntos de dos o tres carretes, de no más de diez o quince minutos, filmados en forma cruda y casual. Pero *El nacimiento de una Nación* [The Birth of a Nation] fue ensayada durante seis semanas, filmada en nueve, más tarde editada en tres meses y finalmente estrenada como un espectáculo de 1.000 dólares, doce carretes y más de tres horas de duración. Alteró todo el curso y el concepto de la producción de cine en Estados Unidos, desarrollando los primeros planos, la edición cruzada y rápida, las pantallas partidas, y la iluminación realista e impresionista (Bogle, 1987. p. 10).

Lo que es más sorprendente, no solo marcó “el nacimiento del cine” sino también contó la historia del “nacimiento de la nación norteamericana”, identificando la salvación de una nación con el “nacimiento del Ku Klux Klan”, esa banda secreta de hermanos blancos con capuchas blancas y cruces en llamas, “defensores de la mujer blanca, el honor blanco y la gloria blanca” que la película muestra echando a los negros en un imponente ataque, “devolvieron al Sur todo lo que había perdido, incluyendo la supremacía blanca” (p.12) y fueron con posterioridad responsables de defender el racismo blanco en el Sur quemando casas negras, golpeando a la gente negra y linchando hombres negros.

Ha habido muchas versiones sobre las formas en que ha sido representada la experiencia negra en el cine norteamericano. Pero el repertorio de figuras estereotipadas extraídas de los “días de esclavitud” nunca desapareció totalmente, un hecho que puede apreciar aun el que no esté familiarizado con muchos de los ejemplos citados. Durante un tiempo, los productores de cine como Oscar Mischeaux produjeron un cine “segregado”: películas negras exclusivas para audiencias negras (ver Gaines, 1993). En los años 30, en las películas comerciales los actores negros principalmente aparecían en papeles de bufones, simplones, criados fieles. Bill “Bojangles” Robinson fue el mayordomo de la niña estrella Shirley Temple y bailó con ella; Louise Beavers cocinó con alegría y tenacidad en unas cien cocinas de familias blancas; mientras que Hattie McDaniel (gorda) y Butterfly McQueen (delgada) fueron las Mammies de cada infidelidad y treta de Scarlett O’Hara en *Lo que el viento se llevó* [Gone with the Wind]: una película sobre la raza que no mencionaba la raza (Wallace, 1993). A Step in Fetchit (*step in and fetchit*) le hicieron poner los ojos en blanco, sonreír como un tonto, arrastrar sus pies enormes y tartamudear a lo largo de 26 películas: era el *coon* arquetípico, y cuando se retiró, muchos ocuparon su lugar. Los años 40 fueron la era de los musicales negros –*Cabin in the Sky*, *Stormy Weather*, *Porgy and Bess*, *Carmen Jones*-, y de los artistas negros como Cab Galloway, Fats Waller, Ethel Waters, Pearl Bailey, incluidas dos famosas “femmes fatales mulatas”, encasilladas: Dorothy Dandridge y Lena Home. “No me hicieron mucama, pero tampoco me hicieron otra cosa. Me convertí en una mariposa, posada en una

columna, cantando en Movieland”, es la afirmación definitiva de Lena Home (citada en Wallace, 1993, p. 265).

Recién en los 50 las películas empezaron cautelosamente a abordar el problema de la “raza” (*Home of the Brave*, *Lost Boundaries*, *Pinky* para mencionar solo algunas), aunque en gran parte desde una perspectiva blanca. Una figura clave en estas películas fue Sydney Poitier, un actor negro en extremo talentoso cuyos papeles lo ponían como un “héroe de una época integracionista”. Bogle argumenta que Poitier, el primer actor negro a quien se le permitió “ser una estrella” en las películas de Hollywood, “encajaba” *porque* era ubicado rigurosamente a contrapelo de los tipos negros. Se le hacía actuar en la pantalla en todo lo que no era estereotipada la figura negra: “educado e inteligente, hablaba un inglés correcto, se vestía de manera conservadora y tenía los mejores modales en la mesa. Para la audiencia blanca, Sydney Poitier era un hombre negro que cumplía con sus requisitos. Sus personajes eran mansos; nunca actuaban de modo impulsivo, ni representaban una amenaza para el sistema. Y al final no eran apasionados, casi no tenían sexo y eran estériles. En breve, eran el sueño perfecto para los liberales blancos ansiosos de recibir un hombre de color para almorzar o cenar” (Bogle, 1973. pp.175–6). Por consiguiente, en 1967, Poitier fue la estrella de la película *Sabes quién viene a cenar* [*Guess Who's Coming to Dinner*]. A pesar de sus interpretaciones sobresalientes, no había nada allí, como dijo amablemente un crítico “que alimentara el viejo pero potente temor al negro bien dotado” (Cripps, 1978, p. 223).



FIGURA 4.15. Fotograma de *Charlie McCarthy, Detective*



FIGURA 4.16. Ann Sheridan y Hattie McDaniel en *George Washington Slept Here*, 1942.



FIGURA 4.17. Dorothy Dandridge en *Island in the Sun*, 1957



FIGURA 4.18. Sidney Poitier y Tony Curtis en *The Defiant Ones*, 1958.

3.1. Cuerpos celestiales

¿Nadie trascendió este régimen de representación racializada en el cine norteamericano en su apogeo hasta los años 60? Si alguien hubiera podido, esa persona era Paul Robeson, una estrella negra importante entre 1924 y 1945 que alcanzó gran popularidad con audiencias en ambos lados del Atlántico. Richard Dyer, en su estudio sobre Robeson en *Heavenly bodies* (1986), observa que “su imagen insistía en su negritud: en términos musicales, en su asociación primaria con la música folk negra, especialmente lo espiritual; en el teatro y en películas, en la recurrencia de África como motivo y en general en la forma en que su imagen está tan ligada a las nociones de un personaje racial, la naturaleza de los negros, la esencia negra y así sucesivamente. Sin embargo, fue una estrella igualmente popular con la audiencia blanca y con la negra”, Dyer pregunta: “¿Cómo permitió ese periodo el estrellato negro? ¿Cuáles eran las cualidades que se le asignarían a esta persona negra que pudieran atraer a la sociedad en la que nunca había habido una estrella negra de esta magnitud?” (pp. 67,69). Una respuesta es que en su actuación en el escenario y en la pantalla, Robeson fue “leído” de manera diferente por parte de la audiencia blanca y la negra. “el discurso blanco y el negro sobre la negritud parece estar evaluando las mismas cosas –espontaneidad, emoción, naturalidad– y sin embargo darles una implicación diferente” (ibíd. p. 79),

Robeson es un caso complejo, atravesado de ambivalencias. Dyer identifica un buen número de temas a través de los que Robeson llegó a representar el “epítome de cómo son en realidad los negros” (ibíd. p. 71) Su talento musical, su voz sonora, su intelecto, su presencia física y su estatura, junto con su simplicidad, sinceridad,

encanto, y autoridad le permitieron retratar a los “héroes machos de la cultura negra” en obras como *Toussaint L'Overture* y películas como *El Emperador Jones*, pero también “el estereotipo de la imaginación blanca” en *Show Boat*, *Shuffle Along*, *Voodoo* y *Sanders of the River*(p. 73). Robeson mismo dijo que “El hombre blanco ha hecho un fetiche del intelecto y adora el Dios del pensamiento; el negro siente más que pensar, experimenta las emociones en forma directa más que interpretarlas por medio de abstracciones y aprehende el mundo externo por medio de percepciones intuitivas...” (citado en Dyer, 1986 p. 76). Este sentimiento, encarnado en varias de sus películas, dio a su actuación una intensidad emocional vibrante. Pero también hizo el juego directamente a las oposiciones binarias de estereotipo racial negro/blanco, emoción/intelecto, naturaleza/cultura.

Algo de la misma ambivalencia se puede detectar en relación con otros temas, argumenta Dyer, como la representación de la negritud como “folklore” y lo que él llama “atavismo” (ver definición abajo). La intensidad y “autenticidad” emocional de los actores negros se suponía que les daba un sentimiento genuino hacia las tradiciones “folklóricas” de la gente negra. “Folklore” aquí significa espontaneidad y naturalidad en oposición a la “artificialidad” del arte elevado. El canto de Robeson epitomizaba esta cualidad, capturando lo que se pensaba era la esencia de los *Negro spirituals*, por ejemplo, la universalmente popular canción *Old Man River*. Cantaba en una voz sonora y profunda que, para los negros, expresaba su gran sufrimiento y su esperanza de libertad, pero también para los blancos, lo que habían escuchado en las canciones espirituales y la voz de Robeson, “pesadumbre, sufrimiento, melancolía” (Dyer, 1986 p. 87) Robeson gradualmente alteraba las palabras de esta canción para hacerlas más políticas, “para extraer y extender su referencia a la opresión y para transformar su significado de resignación en lucha” (ibíd. p. 105). La línea que, en *Show Boat*, es: “Ah’m tired of livin’ an’ scared of dyin’ [Estoy cansado de vivir y temeroso de morir] fue alterada en la película por una más directa “I must keep fightin’ until I’m dyin’ [Debo seguir luchando hasta que me muera]”. En cambio, Robeson cantaba canciones negras folklóricas y canciones espirituales en una voz “pura y una dicción educada”, sin ningún uso del jazz o demora en el fraseo, sin ninguna nota “sucio” de los blues, el góspel o el soul negros, ni las notas nasales del “folk”, ni la estructura de llamado y respuesta típicas de los cantos de esclavos africanos.



FIGURA 4.19. Paul Robeson en *Sanders of the River*, 1935



FIGURA 4.20. Paul Robeson con Wallace Ford y Henry Wilcoxon en las pirámides de Giza durante el rodaje de *Jericho*, 1937

Según Dyer, “atavismo” quiere decir un regreso a las cualidades que han sido llevadas en la sangre de generación en generación o recuperación de estas. Sugiere emociones caóticas, violentas, y “primitivas”, y en el contexto de Robeson, estaba íntimamente asociado con África y el “regreso” a lo que “se suponía que era la gente negra muy en lo profundo” y a una “garantía de la naturaleza auténtica del interior de los que habían venido de allí” (ibíd., p. 89). Las obras de teatro y las películas “africanas” de Robeson (*Sanders of the River*, *Song of Freedom*, *King Solomon’s Mines*, *Jericho*) estaban llenas de toques africanos “auténticos” y él hizo muchas investigaciones sobre el antepasado de la cultura africana. En la práctica, sin embargo, Dyer observa, “estas son notas genuinas insertadas en obras producidas decididamente dentro de los discursos norteamericano y británico sobre África” (ibíd., p. 90).

ACTIVIDAD 8

Miremos ahora la foto de Robeson en una versión de vestimenta africana (fig. 4.19) tomada de *Sanders of the River* (1935). Ahora miremos la segunda foto (Fig. 4.20): Robeson con Wallace Ford y Henry Wilcoxon en las pirámides de Giza. ¿Qué llama nuestra atención acerca de estas fotos? Escriba brevemente lo que llama su atención acerca del “significado” de estas imágenes.

(...)

Sin duda, parte del inmenso impacto de Robeson residía en su imponente presencia física. “Su tamaño se enfatiza una y otra vez, así como la fuerza que se supone lo acompaña” (Dyer, p.134). Uno puede tal vez juzgar la relevancia de esto para su representación de negritud a partir del estudio del desnudo de Robeson tomado por el fotógrafo Nicholas Muray que, en términos de Dyer, combina Belleza y Fuerza con Pasividad y Pathos.



FIGURA 4.21. Paul Robeson por Nicholas Muray

ACTIVIDAD 9

¿Qué piensa usted?

Incluso para un actor tan sobresaliente como Paul Robeson, entonces, era posible modular, pero no eludir por completo, el régimen representacional de la diferencia racial que se había trasladado al cine desde una época anterior. Una representación más independiente de la gente negra y de la cultura negra en el cine habría tenido que esperar los grandes cambios que acompañaron las luchas del movimiento por los Derechos Civiles de los años 60 y el fin de la segregación legal en el Sur, así como las grandes migraciones de los negros hacia las ciudades y centros urbanos del Norte, que desafiaron de manera profunda las relaciones de representación entre grupos racialmente definidos de la sociedad norteamericana.

Una segunda “revolución”, más ambigua, siguió en los años 80 y 90 con el colapso del sueño “integracionista” del movimiento por los Derechos Civiles, la expansión de los guetos negros, el crecimiento de la “subclase” negra, con pobreza endémica, deterioro de la salud y criminalización, y el deslizamiento de algunas comunidades negras hacia una cultura de armas, drogas y violencia interna. Sin embargo, esto ha sido acompañado por el crecimiento de una autoconfianza en la identidad cultural negra, y una insistencia en el “respeto” por esa identidad, así como por el surgimiento de un “separatismo negro”, que se manifiesta especialmente en el impacto masivo de la música negra (incluyendo el “rap negro”) sobre la música popular y la presencia visual de la escena “estilo callejero” [street-style] asociada a la música. Estos desarrollos han transformado las prácticas de representación racial en parte porque la cuestión de la representación misma se ha convertido en un campo crítico de la protesta y de la lucha. Los actores negros lucharon por lograr una variedad de papeles en la televisión y en películas, y los lograron. El tema de la “raza” llegó a ser reconocido como uno de los más significativos de la vida norteamericana. En los 80 y 90, los negros mismos entraban al cine norteamericano como productores independientes de cine –como Spike Lee (*Haz lo correcto* [Do the Right Thing]), Julie Dash (*Daughters of the Dust*) o John Singleton (*Boyz 'n the Hood*)– para exponer sus propias interpretaciones de la posición de los negros en la “experiencia norteamericana”. Esto ha ampliado el régimen de representación racial –la política de representación– cuyas estrategias necesitamos examinar más en forma cuidadosa.

4. EL ESTEREOTIPO COMO PRÁCTICA SIGNIFICANTE

Antes de que continuemos con este argumento, sin embargo, necesitamos reflexionar más sobre cómo este funciona en realidad este régimen de representación racializado. En esencia, esto involucra un examen más profundo del conjunto de prácticas representacionales conocidas como estereotipación. Hasta el momento, hemos tenido en cuenta los efectos esencializantes, reduccionistas y naturalizantes del estereotipo. El estereotipo reduce la gente a unas cuantas características simples y esenciales que son representadas como fijadas por la Naturaleza. Aquí examinamos cuatro aspectos adicionales: a) la construcción de “otredad” y exclusión; b) estereotipo y poder; c) el papel de la fantasía; y d) el fetichismo.

El estereotipo como práctica significativa es central a la representación de la diferencia racial. ¿Pero qué es un estereotipo? ¿Cómo funciona en la realidad? En este ensayo sobre “estereotipo”, Richard Dyer (1977) hace una distinción importante entre *tipo* y *estereotipo*. Dice que, sin el uso de *tipos*, sería difícil, sino imposible, que el mundo tenga sentido. Entendemos el mundo remitiendo los objetos, las personas o los eventos individuales en nuestras cabezas a los esquemas de clasificación

generales en los que encajan de acuerdo con nuestra cultura. Así, “decodificamos” un objeto plano sobre patas en el que colocamos cosas como una “mesa”. Es probable que nunca hayamos visto esa clase de “mesa” antes, pero tenemos un concepto general o categoría de “mesa” en nuestras cabezas en el que “acomodamos” los objetos particulares que percibimos o encontramos. En otras palabras, entendemos lo “particular” en términos de su “tipo”. Desplegamos lo que Alfred Schultz llamó *tipificaciones*. En este sentido, “tipificar” es esencial para la producción de significado (un argumento que ya planteamos antes en capítulo 1).

Richard Dyer dice que siempre “estamos interpretando” las cosas en términos de algunas categorías más amplias. Así, por ejemplo, llegamos a “saber” algo acerca de una persona pensando en los *roles* que él o ella lleva a cabo: ¿es padre, niño, trabajador, amante, jefe, o pensionado? Lo asignamos a diferentes grupos de acuerdo con la clase, género, grupo etario, nacionalidad, “raza”, grupo lingüístico, preferencia sexual, y así de manera sucesiva. Lo ordenamos en términos de *tipo de personalidad*: ¿es feliz, serio, depresivo, despistado, hiperactivo? Nuestra imagen de quién “es” esa persona se construye a partir de la información que acumulamos cuando la posicionamos dentro de estos órdenes diferentes de tipificación. En términos generales, entonces, “un *tipo* es cualquier caracterización sencilla, vívida, memorable, fácilmente interpretada y ampliamente reconocida en la que pocos rasgos son traídos al primer plano, y el cambio y el ‘desarrollo’ se mantienen al mínimo” (Dyer, 1977 p. 28).

Entonces, ¿cuál es la diferencia entre *estereotipo* y *tipo*? Los *estereotipos* se apropian de unas cuantas características “sencillas, vívidas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas” acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los *exageran* y *simplifican* y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad. Este es el proceso que describimos con anterioridad. Por consiguiente, el primer punto es: *el estereotipo reduce, esencializa, naturaliza y fija la “diferencia”*.

Segundo, *el estereotipo despliega una estrategia de “división”*. Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y de lo inaceptable. Entonces *excluye* o *expulsa* todo lo que no encaja, que es diferente. Dyer argumenta que “un sistema de estereotipos sociales se refiere a lo que está por dentro y por fuera de los límites de la normalidad (es decir, la conducta que se acepta como ‘normal’ en cualquier cultura). Los tipos son instancias que indican aquellos que viven de acuerdo con las reglas de la sociedad (tipos sociales) y aquellos a quienes las reglas se proponen excluir (estereotipos). Por esta razón, los estereotipos son también más rígidos que los tipos sociales ... [Los límites...] deben quedar delineados con claridad y también los estereotipos, uno de los mecanismos del mantenimiento de límites, son característicamente fijos, inalterables, bien definidos” (ibíd., p. 29). Entonces, *otro rasgo del estereotipo es su práctica de la “clausura” y la exclusión. En términos simbólicos, fija límites y excluye todo lo que no pertenece*.

El estereotipo es, en otras palabras, parte del mantenimiento del orden simbólico y social. Establece una frontera simbólica entre lo “normal” y lo “desviado”, lo “normal” y lo “patológico”, lo “aceptable” y lo “inaceptable”, lo que “pertenece” y lo que no pertenece o lo que es “Otro”, entre “internos” y “externos”, Nosotros y Ellos. Facilita la “unión” de todos nosotros que somos “normales” en una “comunidad imaginada” y envía a Ellos hacia un exilio simbólico –los “Otros”– que son de alguna forma, diferentes, “fuera de límites”. Mary Douglas (1966), por ejemplo, decía que cualquier cosa que está “fuera de lugar” se considera contaminada, peligrosa, tabú. A su alrededor se congregan sentimientos negativos. Debe ser simbólicamente excluida si se desea restaurar la “pureza” de la cultura. La teórica feminista Julia Kristeva llama a

estos grupos excluidos o expulsados simbólicamente “abyectos”, del significado literal en latín: arrojados fuera (Kristeva, 1982).

El tercer punto es que el estereotipo *tiende a ocurrir donde existen grandes desigualdades de poder*. El poder suele estar dirigido en contra del grupo subordinado o excluido. Un aspecto de este poder, de acuerdo con Dyer, es el *etnocentrismo*: “la aplicación de las normas de la cultura de uno a las de otros” (Brown, 1965 p. 183). De nuevo, recuerden el argumento de Derrida que entre oposiciones binarias como nosotros/ellos, “no se trata de ... coexistencia pacífica ... sino más bien de una jerarquía violenta. Uno de los dos términos gobierna ... al otro o tiene la ventaja” (1972, p. 41).

En resumen, el estereotipo es lo que Foucault llamó una especie de juego de “poder/conocimiento”. Clasifica a la gente de acuerdo con una norma y construye al excluido como “otro”. Es interesante que también Gramsci habría señalado a esto como un aspecto de la lucha por la hegemonía. Como observa Dyer: “El establecimiento de la normalidad (es decir, lo que se acepta como ‘normal’) a través de los tipos y estereotipos sociales es un aspecto del hábito de gobernar a grupos... de intentar formar a toda la sociedad de acuerdo con su propia visión del mundo, su sistema de valores, su sensibilidad y su ideología. Tan correcta es esta visión del mundo para los grupos que mandan que ellos la hacen aparecer (como en realidad les parece a ellos) como ‘natural’ e ‘inevitable’ –y para todo el mundo– y, en la medida en que tengan éxito, establecen su hegemonía” (Dyer, 1977, p. 30). La hegemonía es una forma de poder basada en la dirigencia por parte de un grupo en muchos campos de actividad al mismo tiempo para que su ascendencia exija consentimiento amplio y parezca natural e inevitable.

4.1. Representación, diferencia y poder

Dentro del estereotipo, entonces, hemos establecido una conexión entre la representación, la diferencia, y el poder. Sin embargo, necesitamos sondear la naturaleza de este poder de manera más profunda. A menudo pensamos en el poder en términos de coerción o restricción física directa. Sin embargo, también hemos hablado, por ejemplo, del poder en la representación: poder de marcar, asignar y clasificar; del poder *simbólico*; de la expulsión ritualizada. El poder, según parece, tiene que entenderse aquí no solo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma, dentro de cierto “régimen de representación”. Incluye el ejercicio de *poder simbólico* a través de las prácticas representacionales. El estereotipo es el elemento clave en este ejercicio de violencia simbólica.

En su estudio sobre como Europa construyó una imagen estereotipada del “Oriente”, Edward Said (1978) argumenta que, lejos de reflexionar simplemente sobre lo que eran los países del Medio Oriente, el “Orientalismo” fue el *discurso* “por el que la cultura europea fue capaz de manejar –y aun producir– el Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante el periodo posterior a la Ilustración”. Dentro del marco de la hegemonía occidental sobre Oriente, dice, emergió un nuevo objeto de conocimiento: un Oriente complejo adecuado para su estudio en la academia, para mostrar en un museo, para la reconstrucción en la oficina colonial, para ilustración teórica en las tesis antropológicas, biológicas, lingüísticas, raciales e históricas acerca de la humanidad y el universo, para ejemplos de teorías sociológicas y económicas sobre desarrollo, revolución, personalidades culturales, carácter nacional o religioso” (pp. 7-8). Esta forma de poder está conectada

de modo íntimo con el conocimiento o con las prácticas de lo que Foucault llamó poder/conocimiento.



FIGURA 4.22. Edwin Long, *The Babylonian Marriage Market*, 1882

ACTIVIDAD 10

Para un ejemplo de Orientalismo en la representación visual, ver la reproducción de un cuadro muy popular *The Babylonian Marriage Market*, de Edwin Long (fig. 4.22). No solo la imagen produce una cierta forma de conocimiento del Oriente –como “el Oriente misterioso, exótico y erotizado” –, sino también las mujeres que están siendo “vendidas” en matrimonio están distribuidas, de derecha a izquierda, en orden ascendente de “blancura”. La figura final se aproxima más al ideal occidental, la norma: su piel clara acentuada por la luz que se refleja en su cara por un espejo.

El debate de Said sobre el Orientalismo es estrechamente paralelo al argumento poder/conocimiento de Foucault: un *discurso* produce, a través de diferentes prácticas de representación (academia, exhibición, literatura, cuadros, etc.), una forma de *conocimiento racializado del Otro* (Orientalismo) profundamente implicado en las operaciones de *poder* (imperialismo).

Es interesante, sin embargo, que Said luego define el “poder” de maneras que subrayan las similitudes entre Foucault y la idea de Gramsci sobre la *hegemonía*.

En cualquier sociedad no totalitaria, entonces, ciertas formas culturales predominan sobre otras; la forma de esta dirigencia cultural es lo que Gramsci ha identificado como *hegemonía*, un concepto indispensable para entender la vida cultural en el Occidente industrial. Es la hegemonía, o más bien, el resultado de la hegemonía cultural en funcionamiento, la que da al Orientalismo su durabilidad y su fuerza... El Orientalismo nunca está lejos de... la idea de Europa, una noción colectiva que “nos” identifica, a los europeos contra todos “aquellos” no europeos y en verdad, se puede argumentar, que el componente principal en la cultura europea es precisamente lo que hizo hegemónica a esa cultura, tanto dentro como fuera de Europa: la idea de la identidad europea como superior en comparación con todos los pueblos y culturas no europeas. Además existe la hegemonía de las ideas europeas acerca del Oriente, que reiteran la superioridad europea sobre el retraso del Oriente, y habitualmente invalidan la posibilidad de que un pensador más independiente pueda haber tenido opiniones diferentes sobre ese tema (Said 1978, p. 7).

También debemos recordar nuestra discusión anterior en el Capítulo 1 acerca de la introducción del poder en las cuestiones de representación. El poder, reconocimos allí, siempre funciona en condiciones de relaciones desiguales. Gramsci, naturalmente, habría subrayado “entre clases” mientras que Foucault siempre se negó a identificar a

un sujeto o grupo de sujetos específico como la fuente de poder que, según él, funciona en un nivel local, táctico. Estas son diferencias importantes entre estos dos teóricos del poder.

Sin embargo, hay también similitudes importantes. Para Gramsci, así como para Foucault, el poder también involucra conocimiento, representación, ideas, dirigencia cultural y autoridad, así como restricción económica y coerción física. Ambos habrían concordado en que el poder no puede pensarse de manera exclusiva en términos de fuerza o coerción: el poder también seduce, solicita, induce, gana el consentimiento. No se puede pensar en el poder en términos de que un grupo tenga un monopolio del poder, simplemente irradiando poder hacia abajo sobre un grupo subordinado por medio de un ejercicio de simple dominación desde arriba. Incluye al dominante y al dominado dentro de sus circuitos. Como Homi Bhabha ha observado, a propósito de Said, “es difícil concebir... la subjetivación como una colocación *dentro* del discurso orientalista o colonial para el sujeto dominado sin que el dominante esté estratégicamente posicionado dentro de él también” (Bhabha, 1986a, p. 158). El poder no solamente constriñe y evita; también es productivo. Produce nuevos discursos, nuevas clases de conocimiento (por ejemplo, el Orientalismo), nuevos objetos de conocimiento (el Oriente), forma nuevas prácticas (colonización) e instituciones (gobierno colonial). Funciona a nivel micro –“la microfísica del poder” de Foucault– así como en términos de más amplias estrategias. Y para ambos teóricos, el poder se encuentra en todas partes. Como insiste Foucault, el poder circula.

La circularidad del poder es especialmente importante en el contexto de la representación. El argumento es que todo el mundo –el poderoso y el que no tiene poder– está atrapado, *aunque no en términos iguales*, en la circulación del poder. Ninguno, ni sus víctimas aparentes ni sus agentes, pueden permanecer por completo fuera de su campo de operación (piense aquí en el ejemplo de Paul Robeson).

4.2. Poder y fantasía

Un buen ejemplo de esta “circularidad” del poder se relaciona con la manera en que la masculinidad negra se representa dentro de un régimen racializado de representación. Kobena Mercer e Isaac Julien (1994) argumentan que la representación de la masculinidad negra “ha sido forjada en las historias de la esclavitud, el colonialismo y el imperialismo”.

Como han argumentado los sociólogos como Robert Staples (1982), un elemento central del poder “racial” ejercido por el amo esclavista blanco era la negación de ciertos atributos masculinos a los esclavos negros, como la autoridad, la responsabilidad por la familia, y la posesión de propiedad. A través de tales experiencias colectivas e históricas, los hombres negros han adoptado ciertos valores patriarcales como la fuerza física, la proeza sexual, y el control como medios de supervivencia contra el sistema represivo y violento de subordinación al que han estado sometidos.

La incorporación de un código de conducta de “macho” es de esa manera inteligible como medio de recuperar algún nivel de poder sobre la condición de impotencia y dependencia en relación con el tema del amo blanco... El estereotipo que prevalece (en Gran Bretaña contemporánea) proyecta una imagen de joven macho negro como “atracadador” o “alborotador”. Pero este régimen de representación se reproduce y se mantiene en la hegemonía porque los hombres negros han tenido que recurrir a la “demostración de fuerza” como una respuesta defensiva a la agresión anterior y a la violencia que caracteriza la forma en que las comunidades negras son sometidas por la policía... Este ciclo entre la realidad y la representación hace empíricamente “verdaderas” a las ficciones ideológicas del

racismo o más bien, existe una lucha sobre la definición, la comprensión y la construcción de significados en torno a la masculinidad negra dentro del régimen de verdad dominante (Mercer y Julien, 1994. pp. 137–8).

Durante la esclavitud, el amo blanco a menudo ejecutaba su autoridad sobre el esclavo macho privándolo de todos sus atributos de responsabilidad, autoridad paternal y familiar, tratándolo como un niño. Esta “infantilización” de la diferencia es una estrategia de representación común tanto para los hombres como para las mujeres (las mujeres atletas todavía son ampliamente mencionadas como “chicas” [*girls*]). ¡Y solo en épocas recientes los hombres blancos del sur de Estados Unidos han cesado de referirse a los hombres negros adultos como “muchacho” [boy]! Mientras que esa práctica todavía continúa en Sudáfrica). La infantilización puede también entenderse como una forma de “castrar” en forma simbólica al hombre negro (es decir, privarlo de su “masculinidad”) y, como hemos visto, los blancos a menudo fantaseaban acerca del apetito sexual excesivo y la proeza de los hombres negros –así como lo hacían acerca del carácter exageradamente sexual y lascivo– *al que temían y envidiaban en secreto*. La violación supuesta era la principal “justificación” argumentada para linchar a los hombres negros en los estados del Sur hasta el Movimiento por los Derechos Civiles (Jordan, 1968). Como observa Mercer, “La fantasía primitiva del gran pene negro proyecta el miedo de una amenaza no solo a la hembra blanca sino también a la civilización misma en la medida en que la ansiedad sobre la mezcla de razas, la contaminación eugenésica y la degeneración racial se lleva a cabo a través de rituales de agresión racial de los machos blancos: el linchamiento histórico de hombres negros en los Estados Unidos como rutina involucraba la castración literal de la ‘fruta extraña’ del otro”³ (1994a, p. 185).

Los resultados eran con frecuencia violentos. Sin embargo, el ejemplo también hace surgir la circularidad del poder y la *ambivalencia*—la naturaleza de dos extremos—de la representación y del estereotipo. Porque, como Staples, Mercer y Juliet nos recuerdan, los hombres negros a veces respondían a esta infantilización adoptando una especie de caricatura invertida de la hipermasculinidad y la súper sexualidad con la que se les había estereotipado. Tratados como “pueriles”, algunos negros reaccionaban adoptando un estilo masculino agresivo “macho”. Pero esto solo servía para confirmar la fantasía entre los blancos, de su naturaleza sexual excesiva e ingobernable (ver Wallace, 1979). Así, las “víctimas” pueden quedar atrapadas en su estereotipo, confirmando de modo inconsciente medio de los mismos términos por los que trata de oponerse y resistir.

Esto puede parecer paradójico. Pero tiene su propia “lógica”. Esta lógica depende de la representación que trabaja en dos niveles diferentes al mismo tiempo: un nivel consciente y abierto y un nivel subconsciente y suprimido. El anterior a menudo sirve como una “tapa” desplazada para el segundo. La actitud consciente entre blancos —de que los “negros no son hombres adecuados, que son simplemente niños”— puede ser una “cobertura” para una fantasía más problemática, más profunda: de que los “negros son en realidad superhombres, mejor dotados que los blancos, y sexualmente insaciables”. No sería apropiado y sería “racista” expresar este sentimiento de manera abierta; pero la fantasía está presente y secretamente suscrita por muchos. Así, cuando los hombres negros actúan como “machos”, parece que desafían el estereotipo (de que son solo niños) pero en el proceso, confirman la fantasía que es la “estructura profunda” del estereotipo (que son agresivos, supersexuales y superdotados). El problema es que los negros están atrapados por la *estructura binaria* del estereotipo, que está dividido entre dos extremos opuestos, y están obligados a *conmutar de modo indefinido entre ellos*, a veces siendo representados por *ambos al mismo tiempo*. Así, los negros son a la vez “como niños” y

³ *Strange Fruit* es una canción que habla sobre los linchamientos, compuesta en 1939 por Abel Meeropol y popularizada por Billie Holiday (N de los T.).

“supersexuales”, así como los jóvenes negros son zambos bobalicones y/o “salvajes peligrosos y astutos” y los hombres de más edad son “bárbaros” y/o “nobles salvajes”, Tíos Tom.

El punto importante es que los estereotipos se refieren tanto a lo que se imagina en la fantasía como a lo que se percibe como “real”. Y lo que se produce visualmente, por medio de las prácticas de representación, es solo la mitad del cuento. La otra mitad –el significado más profundo– reside en lo que no se dice, pero está siendo fantaseado, lo que se implica pero no se puede mostrar.

Hasta el momento, hemos estado argumentando que “estereotipar” tiene su propia *poética* –sus propias formas de funcionamiento– y su *política*, es decir, las formas en que esta investida de poder. También hemos sostenido que este es un tipo particular de poder: una forma de poder *discursiva* y *hegemónica* que funciona tanto a través de la cultura, la producción de conocimiento, la imagen y la representación, como a través de otros medios. Sin embargo, es *circular*, implica los “sujetos” de poder así como aquellos que están “sujetos a este”. Pero la introducción de la dimensión sexual nos lleva a otro aspecto del “estereotipo”; es decir, su base en la fantasía y la proyección, y sus efectos de división y de ambivalencia.

En *Orientalismo*, Said observó que la “idea general acerca de quién o qué era un ‘oriental’ emergió de acuerdo con una ‘lógica detallada gobernada’ –insistía– no simplemente por la realidad empírica sino también por un conjunto de deseos, represiones, inversiones y proyecciones” (1978 p. 8). ¿Pero de dónde viene ese conjunto de deseos, represiones, inversiones y proyecciones? ¿Qué papel juega la fantasía en las prácticas y estrategias de la representación racializada? Si no se pueden mostrarlas fantasías que residen detrás de las representaciones racializadas o no se puede permitir que “hablen”, ¿cómo encuentran expresión? ¿Cómo están “representadas”? Esto nos lleva a la práctica representacional conocida como fetichismo.

4.3. Fetichismo y desmentida⁴

Exploremos estas cuestiones de fantasía y fetichismo, resumiendo el argumento acerca de la representación y el estereotipo a través de un ejemplo concreto.
(...)

En un ensayo posterior, Gilman se refiere al “caso” de la mujer africana, Saartje (o Sarah) Baartman, conocida como la “Venus Hotentote” quien fue traída a Inglaterra en 1819 por un granjero bóer desde la región del Cabo en Sudáfrica y un médico en un barco africano, y fue exhibida con regularidad durante cinco años en Londres y París (fig. 4.23). En sus “actuaciones” iniciales, se la exhibía sobre un escenario elevado como una bestia salvaje, mientras iba y venía de su jaula según se le ordenaba, “más como un oso encadenado que como un ser humano” (citado de *The Times*, nov. 26, 1810 en Lindfords, ponencia no publicada). Ella causó bastante impacto en el público. Con posterioridad fue bautizada en Manchester, se casó con un africano y tuvo dos niños, hablaba holandés y aprendió algo de Inglés y durante un proceso judicial en Chancery, al que fue llevada para protegerla de la sobreexplotación, se declaró “sin ninguna restricción” y feliz de estar en Inglaterra. Luego reapareció en París donde tuvo un gran impacto hasta que se enfermó fatalmente de viruela en 1815.

⁴*Desmentida* es una de las traducciones que recibe un concepto freudiano que alude a un mecanismo de defensa ante la angustia de la amenaza de castración. (N. de los T.).

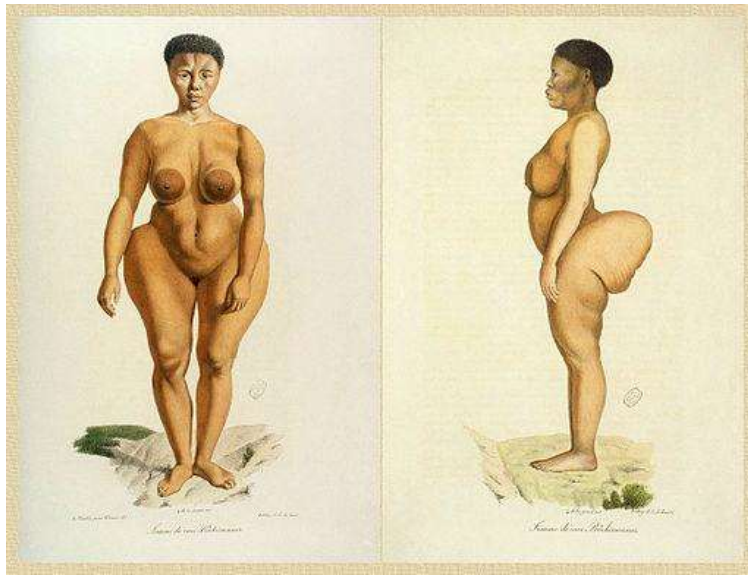


FIGURA 4.23. La Venus Hotentote, Sarah Baartman

Tanto en París como en Londres, se hizo famosa entre los miembros del público y en ilustraciones, baladas, melodramas y periódicos, y entre los naturalistas y etnólogos que medían cada detalle de su anatomía, modelaban y hacían moldes de cera y de yeso, y escudriñaban cada detalle de su anatomía, muerta y viva (Figura 4.24). Lo que atraía a la audiencia hacia ella era no solamente su estatura (1 metro 37 centímetros) sino su *esteatopigia*: sus nalgas prominentes, un rasgo de la anatomía hotentote y lo que era descripto como “delantal hotentote”, un agrandamiento de los labios “como resultado de una manipulación de los genitales y considerada hermosa por los hotentotes y bosquimanos” (Gilman, 1985, p. 85). Como alguien señaló con crudeza “se podría decir que tenía la fortuna detrás de sí, pues Londres nunca había vista una pagana con el trasero tan parado” (Lindfords, ibíd. p. 2).

Quiero retomar varios puntos de “La Venus Hotentote” en relación con las cuestiones de estereotipo, fantasía y fetichismo. Primero, observemos la preocupación –se podría decir la obsesión– con la *marcación de la “diferencia”*. Sarah Baartman se convirtió en la encarnación de la “diferencia”. Lo que es más, su diferencia era “patologizada”: representada como una forma patologizada de “otredad”. En términos simbólicos, no encajaba en la norma etnocéntrica que se aplicaba a las mujeres europeas y, como quedaba fuera del sistema clasificatorio occidental de lo que las son “mujeres”, se debía interpretarla como un “otro”.

Luego, observemos su reducción a naturaleza, cuyo significante era su *cuerpo*. Su cuerpo fue “leído” como un texto, por la evidencia en vivo –la prueba, la verdad– que suministraba sobre su absoluta “otredad” y por consiguiente sobre la diferencia absoluta entre las “razas”.

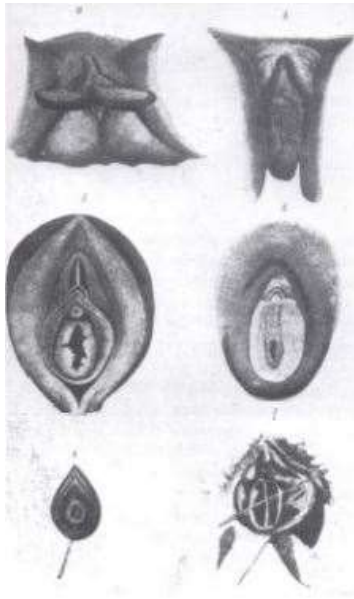


FIGURA 4.24. "...cada detalle de su anatomía".

Anomalías sexuales femeninas, Cesare Lombroso y Guillaume Ferraro. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (Turín, Roux, 1983).

Además, se llegó a "conocerla", representarla y observarla a través de una serie de oposiciones binarias, polarizadas. "Primitiva" y "civilizada", fue asimilada al orden natural –y, por consiguiente, comparada con bestias salvajes, como el orangután o el mono– más que con la cultura humana. Esta naturalización de la diferencia fue significada, por encima de todo, por su sexualidad. Fue reducida a su cuerpo y su cuerpo a su vez, fue reducido a sus órganos sexuales. Estos se convirtieron en los significantes esenciales de su lugar en el esquema universal de las cosas. En ella, naturaleza y cultura coincidían y podían por consiguiente sustituirse la una con la otra. Lo que se veía como su genitalidad sexual "primitiva" significaba su apetito sexual "primitivo" y viceversa.

Luego, fue sometida a una forma extrema de reduccionismo: una estrategia con frecuencia aplicada a la representación de los cuerpos de las mujeres, de cualquier "raza", especialmente en la pornografía. Los "pedacitos" de ella que fueron preservados, en una forma reduccionista y esencializante, como "un resumen patológico de todo el individuo" (Gilman, 1985 p. 88). En los modelos y moldes que fueron conservados en el Musée de l'Homme, fue literalmente convertida en un conjunto de objetos separados, en una cosa: "una colección de partes sexuales". Fue sometida a una especie de desmantelamiento simbólico o *fragmentación*, otra técnica conocida de pornografía masculina y femenina. Aquí recordamos la descripción de Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*, la forma en que él se sintió desintegrado, como hombre negro, por la mirada de los blancos: "las miradas del otro me fijaban allí, en el sentido en que una solución química se fija por medio de una tintura; Estaba indignado. Pedí una explicación. Nada sucedió. Me desintegré. Ahora los fragmentos han sido reensamblados de nuevo por otro yo" (1986 p. 109). Saartje Baartman no existió como "persona". Había sido desarmada en sus partes relevantes. Fue "fetichizada": convertida en un objeto. Esta sustitución del *todo* por la parte, del *sujeto* por la *cosa* –un objeto, un órgano, una porción del cuerpo–, es el efecto de una práctica de representación muy importante: el *fetichismo*.

El fetichismo nos lleva al reino en el que la fantasía interviene en la representación: al nivel en donde lo que se muestra o se ve, en representación, puede entenderse solo en relación con lo que no puede verse, con lo que no se puede mostrar. El *fetichismo* involucra la sustitución de una fuerza prohibida, poderosa y peligrosa por un "objeto". En la antropología, se refiere a la forma en el que el espíritu

poderoso y peligroso de un dios puede ser desplazado hacia un objeto –una pluma, un pedazo de palo, incluso una hostia– que entonces se carga con el poder espiritual de eso que sustituye. En la noción de Marx sobre “el fetichismo de la mercancía”, el trabajo vivo del trabajador ha sido desplazado y desaparece en las cosas: las mercancías que el trabajador produce, pero tiene que comprar como si pertenecieran a otro. En psicoanálisis, el fetichismo se describe como el sustituto del falo “ausente”, como cuando el deseo sexual es desplazado a alguna otra parte del cuerpo. El sustituto entonces se erotiza, investido de la energía, poder y deseo sexual que no puede encontrar expresión en el objeto al cual está en realidad dirigido. El *fetichismo* en la representación toma prestados todos estos significados. También involucra *desplazamiento*. El falo no puede representarse porque es prohibido, tabú. La energía sexual, el deseo y el peligro, todos son emociones poderosamente asociadas con el falo que se transfieren a otra parte del cuerpo u otro objeto que lo sustituye.

Un excelente ejemplo de este tropo es la foto de dos luchadores nubios de un libro de fotos hechas por un documentalista británico, George Rodger (Figura 4.25). Esta imagen fue anexada en homenaje a la contraportada del libro *El último de los nuba* (1976) de Leni Riefenstahl, la ex directora de cine nazi cuya reputación fue construida a partir de sus películas sobre el acto de Hitler en Nüremberg en 1934 (*El triunfo de la voluntad*) y sobre las Olimpíadas de Berlín en 1939 (*Olympia*).



FIGURA 4.25. Luchadores nuba por George Rodger

Gilman (1985) describe un ejemplo similar de fetichismo racial en “La venus hotentote”. Aquí el objeto sexual fue *desplazado* de sus genitales, que es lo que en realidad obsesionaba a los espectadores, hacia sus nalgas. “La sexualidad femenina está atada a la imagen de las nalgas y las nalgas por antonomasia son las de los hotentotes” (p. 91).

El fetichismo, como hemos dicho, implica desmentida. La desmentida es la estrategia por la que una fascinación o un deseo poderoso se *satisface* y al mismo tiempo se *niega*. Es donde lo que ha sido tabú se las arregla para encontrar una forma desplazada de representación. Como Homi Bhabha observa, “es una forma no represiva de conocimiento que permite la posibilidad de abrazar de manera simultánea dos creencias contradictorias, una oficial y una secreta, una arcaica y otra progresista, una que permite el mito de los orígenes, la otra que articula la diferencia y la división” (1986a, p.168). Freud, en su notable ensayo sobre el fetichismo, escribió:

...el fetiche es el sustituto para el pene de la mujer (de la madre) en que el niño pequeño una vez creyó y —por razones que conocemos— no quiere abandonar... No es verdad que el niño varón haya conservado inalterada su creencia de que las mujeres tienen un falo. Ha retenido la creencia, pero también la ha abandonado. En el conflicto entre el peso de la percepción no bienvenida y la fuerza de su contradeseo, se ha llegado a una solución de compromiso... Sí, en su mente, la mujer *tiene* pene a pesar de todo; pero el pene ya no es el mismo que fue antes. Algo más ha tomado su lugar, ha sido nombrado su sustituto... (1977/1927, p. 353).

(Debemos anotar, incidentalmente, que el señalamiento de Freud de que los orígenes del fetichismo se remontan hasta la ansiedad por la castración del niño varón da a este tropo el sello indeleble de una fantasía centrada en el macho. El fracaso de Freud y mucho más tarde, del psicoanálisis para teorizar el fetichismo femenino ha sido el tema de extensas críticas recientes. Ver entre otros, McClintock, 1995).

Entonces, siguiendo la lógica general del fetichismo como estrategia representacional, podríamos decir del luchador nubio, “Aunque está prohibido, *puedo* mirar los genitales del luchador porque ya no son lo que eran. Su lugar ha sido ocupado por la cabeza de su compañero luchador”. Así, del uso por parte de Leni Riefenstahl de la fotografía de Rodger de los luchadores nubios, Kobena Mercer observa que “Riefenstahl admite que su fascinación con este pueblo del este africano no se originó en un interés por su ‘cultura’ sino en una fotografía de dos luchadores nubios por George Rodger... En este sentido, su coartada antropológica para un voyerismo etnográfico no es más que la elaboración secundaria y la racionalización del deseo primario de ver esta imagen perdida una y otra vez” (1994a, p. 187).

El fetichismo, entonces, es una estrategia para una doble ventaja: representar y no representar el objeto tabú peligroso y prohibido de placer y deseo. Nos da lo que Mercer llama “coartada”, lo que antes llamamos una “cubierta” o “una historia de portada”. Hemos visto cómo, en el caso de “La Venus hotentote”, no solo se encuentra la mirada desplazada de los genitales hacia las nalgas, sino que también esto permite que los observadores *continúen mirando* mientras que desmienten la naturaleza sexual de su mirada. La etnología, la ciencia, la búsqueda de la evidencia anatómica aquí juega el papel de “cubierta”, la desmentida, que permite que funcione el deseo ilícito. Permite que se mantenga un doble enfoque —mirar y no mirar— un deseo ambivalente de ser satisfecho. Lo que se declara que es diferente, odioso, “primitivo”, deforme, es al mismo tiempo disfrutado de manera obsesiva *porque* es extraño, “diferente”, exótico. Los científicos pueden mirar, examinar y observar a Saartje Baartman desnuda y en público, clasificar y dividir en pedazos cada detalle de su anatomía, con base en la coartada perfectamente aceptable de que “todo se hace en nombre de la ciencia, del conocimiento objetivo, de la evidencia etnológica, en busca de la Verdad”. Esto es lo que Foucault quería decir cuando se refería a que el conocimiento y el poder creaban un “régimen de verdad”.

Así, por último, el fetichismo autoriza un *voyerismo* no regulado. Pocos podrían argumentar que la “mirada” de los espectadores (en su mayoría hombres) que observaban a la Venus Hotentote, era desinteresada. Como argumentó Freud (1977/1927), a menudo hay un elemento sexual en “mirar”, una erotización de la mirada (un argumento desarrollado en el Capítulo 5). La mirada es con frecuencia impulsada por una búsqueda no reconocida del placer ilícito y un deseo que no puede ser satisfecho. “Las impresiones visuales continúan siendo el sendero más frecuente a lo largo del cual se enciende la excitación libidinal” (ibíd., p. 96. Continuamos mirando aun si no hay nada más que ver. Él llamó escopofilia a la fuerza obsesiva de este placer de mirar. Se hace perversa, dijo Freud, solo “si se restringe en forma exclusiva a los genitales, relacionada con la anulación del asco... o si, en lugar de ser preparatoria para el objetivo del sexo normal, lo suplanta”.

Por consiguiente, el voyerismo queda captado perfectamente en la caricatura alemana del caballero blanco que observa la Venus Hotentote a través de su telescopio (Fig. 4.26) Él puede mirar eternamente sin ser visto. Pero, como Gilman observa, por más que mire eternamente, “no podrá ver nada excepto sus nalgas” (p. 91).



FIGURA 4.26. Caricatura alemana de un varón viendo a la Venus Hotentote por un telescopio, comienzos del siglo XIX.

5. IMPUGNACIÓN DEL RÉGIMEN RACIALIZADO DE REPRESENTACIÓN

Hasta ahora hemos analizado algunos ejemplos del archivo de la representación racializada en la cultura popular occidental de diferentes periodos (secciones 1,2 y 3) y hemos explorado las prácticas representacionales de la diferencia y la “otredad” (en especial sección 4). Es hora de dirigirnos hacia el conjunto final de preguntas planteadas en nuestras páginas de apertura. ¿Puede ser desafiado, cuestionado o cambiado un régimen de representación dominante? ¿Cuáles son las contraestrategias que pueden empezar a subvertir el proceso de representación? ¿Pueden las formas “negativas” de representar la diferencia racial, que abundan en nuestros ejemplos, ser revertidas por una estrategia “positiva”? ¿Qué estrategias efectivas hay? ¿Y cuáles son los apuntalamientos teóricos?

Déjenme recordarles que, en teoría, el argumento que nos permite plantear esta pregunta es la propuesta (que hemos discutido en varios lugares y de muchas formas) de que *el significado nunca puede ser fijado en forma definitiva*. Si el significado pudiera ser fijado por la representación, entonces no habría cambio, y por consiguiente ninguna contraestrategia de intervención. Naturalmente, hacemos grandes esfuerzos por fijar el significado. Eso es precisamente lo que las estrategias del estereotipo aspiran a hacer, a menudo, con considerable éxito, durante un tiempo. Pero en última instancia, el significado empieza a resbalar y a deslizarse; empieza a ir a la deriva o a ser tergiversado o inflexionado hacia nuevas direcciones. Se injertan nuevos significados en viejos. Las palabras y las imágenes llevan connotaciones sobre las que nadie tiene control completo y estos significados marginales o sumergidos suben a la superficie permitiendo que se construyan diferentes significados, que se muestren y se digan otras cosas. Es por eso que remitimos al trabajo de Bakhtin y Voloshinov en la sección 1.2 Porque ellos han dado un ímpetu poderoso a la práctica de lo que se ha llegado a conocer como transcodificar; tomar un significado existente y reapropiarlo para nuevos significados (por ejemplo: “Lo negro es bello” [Black is Beautiful]).

Se ha adoptado una serie de diferentes estrategias de *transcodificación* desde los años 60, cuando las cuestiones de representación y de poder adquirieron

centralidad en las políticas de los movimientos antirracistas y otras corrientes. Ahora solo tenemos espacio para considerar tres de ellas.

5.1. La reversión de los estereotipos

En la discusión del estereotipo racial en el cine norteamericano, discutimos la posición ambigua de Sidney Poitier y hablamos sobre una estrategia *integracionista* en la industria del cine de los Estados Unidos en los años 50. Esta estrategia, como dijimos, tenía altos costos. Los negros podían ganar la entrada al *mainstream*, pero solo al costo de adaptarse a la imagen que los blancos tenían de ellos y de asimilarse a las normas de estilo y conducta blancas. Después del movimiento por los derechos civiles, en los 60 y 70, hubo una afirmación mucho más agresiva de la identidad cultural negra, una actitud positiva hacia la diferencia y la lucha sobre la representación.

El primer fruto de esta contrarrevolución fue una serie de películas comenzando con *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Martin Van Peebles, 1971) y el éxito de taquilla de Gordon Parks, *Shaft*. En *Sweet Sweetback*, Van Peebles valora de manera positiva todas las características que normalmente habrían sido estereotipos negativos. Construye a su héroe negro como un semental profesional que logra evadir a la policía con la ayuda de una serie de negros que viven en el bajo mundo de los guetos, incendia un auto de policía, golpea otro con un taco de billar, huye hacia la frontera con México, haciendo uso total de su proeza sexual en cada una de las oportunidades y finalmente se sale con la suya, con un mensaje final sobreimpreso en la pantalla: “EL NEGRO RUDO VA A VOLVER PARA COBRÁRSELAS”. *Shaft* era acerca de un detective negro, cercano a las calles, pero en lucha contra el bajo mundo negro y una banda de militantes así como contra la mafia, que termina rescatando a la hija de un mafioso. Lo que marcó a *Shaft* sin embargo, fue la absoluta falta de deferencia del detective hacia los blancos. Vive en un apartamento elegante, viste en forma lujosa, y fue presentado en la publicidad como un “superhombre negro y solitario: un hombre atractivo y vistoso que se divertía a costa del *establishment* blanco”. Era un hombre violento que vivía una vida violenta buscando mujeres negras, sexo blanco, dinero fácil, éxito instantáneo, droga barata y otros placeres. Cuando un policía le pregunta adónde va, Shaft contesta, “Me voy a coger, ¿adónde vas tú?”. El éxito instantáneo de *Shaft* fue seguido por una sucesión de películas del mismo molde incluida *Superfly*, también de Parks, en la que Priest, un traficante de drogas joven, tiene éxito con un gran negocio antes de retirarse, sobrevive a una serie de episodios violentos y encuentros sexuales muy explícitos, y al final se marcha en su Rolls Royce, un hombre rico y feliz. Ha habido muchas películas posteriores con el mismo molde (por ejemplo, *New Jack City*) que colocan en su centro, como dirían un cantante de rap, “a negros rudos, con actitud”.

Podemos ver de una vez la atracción de estas películas, especialmente, aunque no exclusivamente, para las audiencias negras. En la forma en que sus héroes tratan a los blancos, hay una ausencia notoria de la antigua deferencia o la dependencia pueril, o incluso una inversión consciente de esta actitud. En muchas maneras, estos son películas de “venganza”: las audiencias disfrutaban los “triumfos” de sus héroes sobre el “blanquito”. Se nivela lo que podemos llamar el campo de juego. Los negros no son ni mejores ni peores que los blancos. Vienen en las mismas formas humanas usuales: buenas, malas e indiferentes. No son distintas del norteamericano blanco promedio en cuanto a gustos, estilos, conducta, moral, motivaciones. En términos de clase, pueden ser tan “cool”, tan adinerados o tan bien vestidos como sus contrapartes blancos. Y sus “locaciones” son las conocidas de la vida real como el gueto, la calle, la estación de policía, la redada antidrogas.

A un nivel más complejo, colocaron a los negros por primera vez en el centro de los géneros fílmicos populares –películas policiales y acción– y así los hicieron esenciales a lo que podemos llamar la vida y la cultura “míticas” del cine

norteamericano, lo que tal vez es más importante, al final, que su “realismo”. Porque es aquí donde se resuelven las fantasías colectivas de la vida popular y la exclusión de los negros de sus confines los hizo precisamente peculiares, diferentes, los colocó “fuera de escena”. Los privó de la fama, del carisma heroico, del glamour y del placer de identificación que se otorga a los héroes blancos del *film noir*, las viejas películas de detectives privados y de policías, los “románticas” de la vida del bajo mundo urbano y del gueto. Con estas nuevas películas, los negros habían llegado al *mainstream* de la vida en sociedad... con enorme fuerza.

Estas películas respondían a una contraestrategia que tenía un solo propósito: revertir la evaluación de estereotipos populares. Y probaron que esta estrategia podía asegurar éxito de taquilla e identificación de la audiencia. La audiencia negra las adoró porque ponían a los actores negros en papeles “heroicos”, “malos” y “buenos”, la audiencia blanca las aceptó porque contenían todos los elementos de los géneros fílmicos populares. Sin embargo, entre los críticos, su éxito como contraestrategia representacional ha sido variado. Muchos las han visto como cine de “blaxploitation”⁵.

ACTIVIDAD 11

¿Puede usted atreverse a adivinar por qué se les ha visto así?

Revertir el estereotipo no es necesariamente voltearlo o subvertirlo. Escapar de las garras de un extremo del estereotipo (los negros son pobres, pueriles, serviles, siempre se les muestra como sirvientes, por siempre “buenos” en posiciones serviles, de rodillas ante los blancos, nunca son héroes, están distanciados del placer y de la fama, y privados de los beneficios, sexuales y financieros) puede implicar simplemente quedar atrapado en el “otro” del estereotipo (los negros son motivados por el dinero, perpetran la violencia y el delito, son malos, se roban las cosas, venden droga, tienen sexo promiscuo, son *Superspades*⁶ y se *siempre salen con las suyas*).

Esto puede ser un adelanto respecto de la lista anterior y seguramente es un cambio bienvenido. Pero no ha escapado a las contradicciones de la estructura binaria del estereotipo racial y no ha desentrañado lo que Mercer y Julien llaman “la dialéctica compleja del poder y de la subordinación” a través de la cual “las identidades negras han sido histórica y culturalmente construidas” (1994, p.137). El crítico negro Leone Bennett reconoció que “después [de *Sweet Sweetback*], nunca podemos de nuevo ver a las personas negras en películas (nobles, sufrientes, perdedoras) de la misma manera...”. Las críticas feministas negras han señalado que la resistencia negra al poder blanco patriarcal durante los 60 estuvo a menudo acompañada de la adopción de un estilo exagerado de “macho negro” y de agresividad sexual por parte de los líderes negros hacia las mujeres negras (Michelle Wallace, 1979; Angela Davis, 1983; bellhooks, 1992).

5.2. Imágenes positivas y negativas

La segunda estrategia para cuestionar el régimen racializado de representaciones es el intento de sustituir las imágenes “negativas” que continúan dominando la representación popular por una serie de imágenes “positivas” de la gente, la vida y la cultura negras. Este enfoque tiene la ventaja de corregir el equilibrio. Está apuntalado por una aceptación —en verdad, una celebración— de la diferencia. Invierte la oposición binaria, privilegiando el término subordinado, a veces leyendo lo negativo de modo positivo. “Lo negro es bello”. Trata de construir una identificación

⁵ El término es un juego de palabras que remite a *exploitation films*, películas de bajo presupuesto habitualmente consideradas clase B, que intentaban el éxito comercial abordando temáticas escabrosas o consideradas osadas. (N. de los T.)

⁶ El término se utilizaba originalmente para referirse a los atletas negros excepcionales y luego se extendió al talento negro en otras áreas.

positiva con lo que ha sido despreciado. Expande en gran medida el *espectro* de la representación racial y la *complejidad* de lo que significa “ser negro”, desafiando así el reduccionismo de estereotipos anteriores. En esta categoría entra gran parte del trabajo de artistas negros contemporáneos y de practicantes [practitioners] visuales.

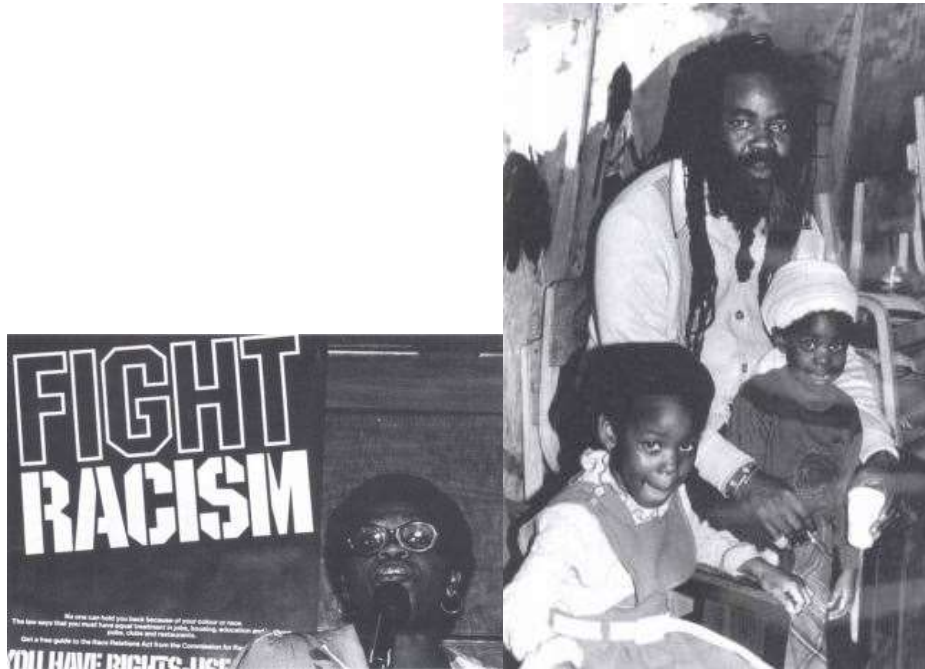


FIGURA 4.27 (izquierda) y 4.28 (derecha). Fotografías de David A. Bailey

En las fotos tomadas para ilustrar la crítica de David Bailey de las “imágenes positivas” en “Repensando la representación negra” (1988), vemos a hombres negros que cuidan a niños negros y a mujeres negras que organizan políticamente al público, dando al significado convencional de estas imágenes una inflexión diferente.

Debajo de este enfoque se encuentra el reconocimiento y la celebración de la diversidad y la diferencia en el mundo. Otra clase de ejemplo es la serie de publicidad de “United Colors of Benetton” que utiliza modelos étnicos, en especial niños de muchas culturas y celebra la imagen de hibridez racial y étnica. Pero aquí, una vez más, la recepción crítica ha sido mezclada (Bailey, 1988). ¿Evaden estas imágenes las preguntas difíciles, disolviendo las duras realidades del racismo hacia una mezcla liberal de la “diferencia”? ¿Se *apropian* estas imágenes de la diferencia en un espectáculo para vender un producto? ¿O son una declaración política auténtica acerca de la necesidad de que todo el mundo acepte y “viva con” la diferencia? Sonali Fernando (1992) sugiere que estas imágenes son de doble filo: por un lado, sugieren una problematización de la identidad racial como un complejo dialectico de similitudes así como de diferencias, pero por el otro lado... homogeneizan todas las culturas no blancas como otra.

El problema con la estrategia positiva/negativa es que al añadir imágenes positivas al ampliamente negativo repertorio del régimen dominante de la representación incrementa la diversidad de las formas en que se representa “ser negro” pero no *necesariamente* desplaza lo negativo. Puesto que las formas binarias permanecen en su lugar, el significado continúa siendo enmarcado por ellas. La estrategia desafía los binarismos, pero no los socava. El rastafari amante de la paz, que cuida a sus hijos, todavía podrá aparecer en el diario del día siguiente como un estereotipo negro exótico y violento.

5.3. A través de los ojos de la representación

La tercera contraestrategia se coloca *dentro* de las complejidades y ambivalencias de la representación misma y trata de *cuestionarla desde adentro*. Está más interesada en *las formas* de representación racial que en introducir un nuevo *contenido*. Acepta y trabaja con el carácter cambiante e inestable del significado y entra en la lucha por la representación mientras que reconoce que, puesto que el significado nunca puede fijarse del todo, nunca puede haber victorias definitivas.



FIGURA 4.29. Fotograma de *Looking for Langston*, Isaac Julien, 1989.

Así, en lugar de evitar el cuerpo negro porque ha estado tan prisionero en las complejidades de poder y subordinación dentro de la representación, esta estrategia toma positivamente el cuerpo como el sitio principal de sus estrategias de representación, tratando de hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos. En lugar de evitar el terreno peligroso abierto por la mezcla de raza, género y sexualidad, en forma deliberada cuestiona las definiciones dominantes sexuales y de género acerca de la diferencia racial *trabajando sobre* la sexualidad negra. Puesto que la gente negra a menudo ha sido fijada en forma estereotipada por la mirada racializada, puede haber sido tentador tratar de negar las emociones complejas asociadas con “mirar”. Sin embargo, esta estrategia hace un juego elaborado con “mirar”, con la intención de lograr hacer extraña esta acción, es decir, desfamiliarizarla y hacer explícito lo que está a menudo escondido: sus dimensiones eróticas (4.29). No tiene miedo de desplegar el humor; por ejemplo, el comediante Leanny Henry, con sus ingeniosas exageraciones de las caricaturas afrocaribeñas, nos obliga a reírnos *con* los personajes, más que *de* ellos. Por último, en lugar de rechazar el poder desplazado y el peligro del “fetichismo”, esta estrategia trata de usar los deseos y ambivalencias que despiertan inevitablemente los tropos del fetichismo.

ACTIVIDAD 12

Mire primero la Figura 4.30.

Es de Robert Mapplethorpe, un fotógrafo gay famoso, blanco, norteamericano, cuyos estudios técnicamente brillantes de modelos negros desnudos a veces han recibido la acusación de fetichistas y de fragmentar el cuerpo negro para apropiárselo simbólicamente para su placer y deseo sexual.

Ahora miren la Figura 4.31, del fotógrafo yoruba negro y gay Rotimi Fani Kayode, quien se formó en los Estados Unidos y practicó en Londres hasta su muerte prematura y cuyas imágenes despliegan en forma consciente los tropos del fetichismo además de utilizar motivos modernistas y africanos.

1. ¿Hasta qué punto, en su opinión, confirman estas fotografías los comentarios de arriba acerca de cada uno de los fotógrafos?
2. ¿Utilizan los tropos de representación de la misma forma?
3. ¿Su efecto sobre el espectador—sobre la manera en que usted “lee” las imágenes— es el mismo? Si no lo es, ¿cuál es la diferencia?
(...)



FIGURA 4.30
Jimmy Freeman, 1981,
de Robert Mapplethorpe.



FIGURA 4.31.
Sanpannol, 1987,
de Rotimi Fani-Kayode

Más tarde, en una segunda parte del mismo ensayo, Mercer cambió de opinión. Argumentó que la estrategia estética de Mapplethorpe explota la estructura ambivalente del fetichismo (que afirma la diferencia mientras que al mismo tiempo la niega). Desestabiliza la fijeza de la mirada blanca estereotipadora sobre el negro y la invierte:

Se mira a los negros con desprecio y se les considera feos y, en última instancia, no humanos. Pero en un abrir y cerrar de ojos, los blancos admiran y adoran los cuerpos negros, envidian la forma en que los cuerpos negros son considerados la encarnación de un ideal estético (Mercer, 1994, p. 201).

Mercer concluye:

Se hace necesario revertir la lectura del fetichismo racial no como una repetición de fantasías racistas sino como una estrategia deconstructiva que empieza a

desnudar las relaciones síquicas y sociales de ambivalencia en juego en las representaciones culturales de raza y sexualidad. (ibíd., p. 199)

ACTIVIDAD 13

¿Cuál de las dos lecturas de Mercer de fetichismo en Mapplethorpe encuentra usted más persuasiva?

No espere usted respuestas “correctas” a mis preguntas porque no las hay. Son materia de interpretación y de juicio. Yo las hago para señalar la complejidad y ambivalencias de la representación como práctica y para sugerir cómo y por qué el tratar de dismantelar o subvertir un régimen racializado de representación es un ejercicio en extremo difícil acerca del que—como muchas otras cosas en la representación—no puede haber garantía absoluta.

6. CONCLUSIÓN

En este capítulo, hemos llevado mucho más lejos nuestro análisis de la representación como práctica significativa, abriendo algunas áreas de discusión difíciles y complejas. Lo que hemos dicho acerca de la “raza” puede, en muchas instancias, ser aplicado a otras dimensiones de la “diferencia”. Hemos analizado muchos ejemplos, extraídos de diferentes periodos de la cultura popular, de cómo surgió un régimen racializado de representación y hemos identificado algunas de sus estrategias y tropos característicos. En las Actividades, hemos tratado de hacerles aplicar algunas de estas técnicas. Hemos considerado varios argumentos teóricos en cuanto a porque la “diferencia” y la otredad son de tanta importancia en los estudios culturales. Hemos desentrañado el estereotipo como práctica representacional mirando la forma como funciona (esencialización, reduccionismo, naturalización, oposiciones binarias) las formas en que se enreda en el juego del poder (hegemonía, poder, conocimiento) y en algunos de sus efectos más profundos, más inconscientes (fantasía, fetichismo, desaprobación). Por último, hemos considerado algunas de las contraestrategias que han intentado intervenir en la representación, transcodiando imágenes negativas con significados nuevos. Esto se abre hacia una política de representación, una lucha sobre el significado que continúa y no está terminada. (...)

REFERENCIAS

- BABCOCK, B. (1978) *The Reversible World: symbolic inversion in art and society*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- BAILEY, D. (1988) 'Rethinking black representation' in *Ten/8*, No. 31, Birmingham.
- BAKHTIN, M. (1981) *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas. First published 1935.
- BARTHES, R. (1977) 'Rhetoric of the image' in *Image—Music—Text*, Glasgow, Fontana.
- BHABHA, H. (1986a) 'The Other question' in *Literature, Politics and Theory*, London, Methuen.
- BHABHA, H. (1986b) 'Foreword' to Fanon, F., *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press.
- BOGLE, D. (1973) *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: an interpretative history of blacks in American films*, New York, Viking Press.
- BROWN, R. (1965) *Social Psychology*, London/New York, Macmillan.
- CRIPPS, T. (1978) *Black Film as Genre*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
- DAVIS, A. (1983) *Women, Race and Class*, New York, Random House.

- DERRIDA, J. (1972) *Positions*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- DIAWARA, M. (ed.) (1993) *Black American Cinema*, New York, Routledge.
- DOUGLAS, M. (1966) *Purity and Danger*, London, Routledge & Kegan Paul.
- DU GAY, P., HALL, S., JANES, L., MACKAY, H. and NEGUS, K. (1997) *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*, London, Sage/The Open University (Book 1 in this series).
- DYER, R. (ed.) (1977) *Gays and Film*, London, British Film Institute.
- DYER, R. (1986) *Heavenly Bodies*, Basingstoke, Macmillan/BFI.
- FANON, F. (1986) *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press. First published 1952.
- FERNANDO, s. (1992) 'Blackened Images' in Bailey, D. A. and Hall, S. (eds.) *Critical Decade*, Ten/8, Vol. 2, No. 2, Birmingham.
- FREDERICKSON, G. (1987) *The Black Image in the White Mind*, Hanover, NH, Wesleyan University Press.
- FREUD, S. (1977) 'Fetishism' in *On Sexualities*, Pelican Freud Library, Vol.7, Harmondsworth, Penguin. First published 1927.
- GAINES, J. (1993) 'Fire and desire: race, melodrama and Oscar Mischeaux' in Diawara, M. (ed.).
- GATES, H. L. (1988) *The Signifying Monkey*, Oxford, Oxford University Press.
- GILMAN, S. (1985) *Difference and Pathology*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- GREEN, D. (1984) 'Classified subjects: photography and anthropology—the technology of power', Ten/8, No. 14, Birmingham.
- HALL, C. (1994) *White, Male and Middle Class*, Cambridge, Polity Press.
- HALL, S. (1972) 'Determinations of news photographs' in *Working Papers in Cultural Studies* No. 3, Birmingham, University of Birmingham.
- HALL, s. (1981) 'The whites of their eyes' in Brunt, R. (ed.) *Silver Linings*, London, Lawrence and Wishart.
- HALL, S. (1996) 'The after-life of Frantz Fanon' in Read, A. (ed.) *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and visual representation*, Seattle, WA, Bay Press.
- hooks, b. (1992) *Black Looks: race and representation*, Boston, MA, South End Press.
- JORDAN, w. (1968) *White Over Black*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press.
- KLEIN, M (1957) *Envy and Gratitude*, New York, Delta.
- KRISTEVA, J. (1982) *Powers of Horror*, New York, Columbia University Press.
- LACAN, J. (1977) *Ecrits*, London, Tavistock.
- LEAB, D. (1976) *From Samba to Superspade*, New York, Houghton Mifflin.
- LEVI-STRAUSS, C. (1970) *The Raw and the Cooked*, London, Cape.
- LINDFORS, B. (unpublished) 'The Hottentot Venus and other African attractions'.
- LONG, E. (1774) *History of Jamaica*, London, Lowndes.
- MACKENZIE, J. (ed.) (1986) *Imperialism and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press.
- McCLINTOCK, A. (1995) *Imperial Leather*, London, Routledge.
- MERCER, K. (ed.) (1994) *Welcome to the Jungle*, London, Routledge.
- MERCER, K. (1994a) 'Reading racial fetishism' in Mercer, K. (ed.).
- MERCER, K. and JULIEN, I. (1994) 'Black masculinity and the politics of race' in Mercer, K. (ed.).
- MORTON, P. (1991) *Disfigured Images*, New York, Praeger and Greenwood Press.
- RICHARD S, T. (1990) *The Commodity Culture of Victorian Britain*, London, Verso.

- RIEFENSTAHL, L. (1976) *The Last of the Nuba*, London, Collins.
- SAID, E. (1978) *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.
- SEGAL, L. (1997) 'Sexualities', Chapter 4 in Woodward, K. (ed.) *Identity and Difference*, London, Sage/The Open University (Book 3 in this series).
- STALLYBRASS, P. and WHITE, A. (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen.
- STAPLES, R. (1982) *Black Masculinity: the black man 's role in American society*, San Fransisco, CA, Black Scholar Press.
- WALLACE, M. (1979) *Black Macho*, London, Calder.
- WALLACE, M. (1993) 'Race, gender and psychoanalysis in forties films' in Diawara, M. (ed.).